

Alma Mater Studiorum  
Università degli Studi di Bologna

---

Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche

Sant'Antonio Abate:  
Parole, reliquie, immagini

Tesi di dottorato in Storia Medievale  
M-STO/01

Relatore:  
Chiar.mo prof. Massimo Montanari

Presentata da:  
Laura Fenelli

Coordinatore:  
Chiar.mo prof. Massimo Montanari

---

XIX ciclo  
a.a. 2006-2007



INTRODUZIONE: RICERCHE, METODI, PROBLEMI .....	4
LE PAROLE: IL <i>CORPUS</i> AGIOGRAFICO ANTONIANO .....	11
La prima biografia di Antonio: la <i>Vita Antonii</i> .....	11
La <i>Vita Pauli</i> e il <i>topos</i> dell'incontro tra eremiti .....	22
La leggenda di Patras: Antonio, Frontonio, Front de Perigueux .....	29
Antonio e Alfonso Buen Hombre: una leggenda orientale? .....	39
La prima traslazione: la leggenda di Teofilo .....	57
La <i>Vita Antonii</i> e la sua diffusione in ambiente domenicano .....	67
Jocelino e la traslazione delle reliquie in Delfinato .....	80
L' <i>ignis sacer</i> e i canonici regolari di sant'Antonio .....	87
La sistematizzazione delle leggende antoniane: le circostanze della composizione dei due libri illustrati sulla vita di sant'Antonio .....	101
La struttura dei libri illustrati: un'agiografia per immagini .....	122
Pierre de Lanoy: un volgarizzamento complesso .....	139
La tradizione francese dei libri a stampa .....	145
Aymar Falco e il giudizio sul <i>corpus</i> agiografico .....	157
Sant'Antonio all'inferno: le orazioni lombardo-abruzzesi .....	169
DALL' AGIOGRAFIA ALLE IMMAGINI: I CICLI ILLUSTRANTI LA VITA DI SANT' ANTONIO ABATE .....	183
Antonio, Paolo, Onofrio e Pafnuzio: le Tebaidi .....	183
Antonio e Paolo: dalla Tebaide alla leggenda agiografica .....	197
La leggenda agiografica antoniana: alcune osservazioni preliminari su cicli frammentari .....	202
La tentazione della lussuria: un'iconografia senza agiografia? .....	214
Un <i>corpus</i> agiografico per immagini: il caso di cinque altari .....	222
I canonici regolari di sant'Antonio e l'uso delle fonti: gli affreschi di Pistoia e Pescia .....	238
L'agiografia e la devozione: Ranverso, Montalcino, Issenheim, Clans .....	275
DALL'ICONOGRAFIA ALL' AGIOGRAFIA: ATTRIBUTI E MIRACOLI .....	299
Le immagini di culto: significato e diffusione degli attributi .....	299
Interpretazioni e risemantizzazione degli attributi .....	315
Sant'Antonio vendicatore con il fuoco: testi e immagini .....	335

BIBLIOGRAFIA.....	349
Fonti.....	349
Studi.....	355

Le immagini sono reti, quel che vi  
appare è la pesca che rimane.  
Qualcosa scivola via e qualcosa va a  
male, ma uno riprova; le reti le  
portiamo con noi, le gettiamo noi e,  
via via che pescano, diventano più  
forti.

ELIAS CANETTI

## Introduzione: ricerche, metodi, problemi.

L'idea di studiare l'iconografia di sant'Antonio abate nasce nel 2001, con una tesi di laurea in Storia dell'Arte medievale<sup>1</sup> volta ad analizzare sia le immagini di culto, sia i cicli agiografici dedicati al santo eremita. Fin dagli inizi della ricerca, con la consultazione del *dossier* degli *Acta Sanctorum* e dei testi pubblicati dagli Analecta Bollandiana e l'utilizzo del repertorio di Kaftal, che scheda le raffigurazioni dei santi fino al XVI secolo nel territorio italiano, due sono stati i problemi fondamentali con cui mi sono dovuta confrontare: l'ampiezza e la varietà del *corpus* agiografico antoniano e i numerosi interrogativi suscitati dall'associazione tra l'asceta della Tebaide e alcuni curiosi attributi, il maiale, *in primis*, ma anche il fuoco, la campanella, il *tau*. Da un lato, infatti, possediamo una versione della *Vita Antonii* composta negli anni immediatamente successivi alla morte dell'eremita da un discepolo che scrive per conoscenza diretta, e quindi è facile, per lo studioso, ricostruire le vicende storiche del santo. D'altro canto, tuttavia, si diffondono, da quando i sacri resti vengono ritrovati nel deserto egiziano, versioni leggendarie dei miracoli compiuti da Antonio e spesso le vicende sono così difforni da quelle descritte dalle fonti tradizionali da rendere difficile analizzare la storia del santo egiziano senza considerare le sovrapposizioni che si creano sulla sua figura nell'immaginario popolare. La storia dell'eremita, vissuto nel deserto tra il III e il IV secolo, diventa così inscindibile dalle complesse vicende delle traslazioni del suo corpo che, da un sepolcro sconosciuto, raggiunge prima Alessandria, poi Costantinopoli e infine, per opera di un cavaliere francese, il Delfinato. Da asceta nella Tebaide, Antonio diventa il patrono prima di una piccola congregazione di laici con compiti assistenziali, poi di un potente ordine di canonici regolari che, appoggiato e protetto dal papato, si diffonde capillarmente in tutta Europa: gli antoniani sono monaci ospedalieri, che si dedicano prevalentemente alla cura di un terribile morbo, chiamato *ignis sacer*, le cui cause sono, per tutto il Medioevo, sconosciute. Accostarsi alla figura di sant'Antonio abate significa, quindi, studiare anche le principali

---

<sup>1</sup> L. Fenelli, *Sant'Antonio Abate. Storia, leggenda, iconografia*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale, relatori prof. M. Ferretti e M. Montanari, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2002-2003.

caratteristiche dell'ordine di cui è il patrono, necessariamente, perché gli antoniani furono uno dei principali veicoli di trasmissione dell'immagine del santo nell'Europa occidentale<sup>2</sup>.

Uno studio che era nato come prevalentemente iconografico si è trasformato in una ricerca storica: per decifrare gli attributi associati al santo è stato infatti necessario approfondire le vicende dell'ordine che lo ha scelto come patrono, nell'ipotesi di lavoro, confermata dalla ricerca sulle fonti, che maiale, *tau*, campanella e fuoco venissero collegati a sant'Antonio non tanto a ricordo di miracoli tramandati dall'agiografia, ma perché l'immagine dell'eremita viveva, nel culto occidentale, accanto ai suoi religiosi e alle loro attività. Come si accennava, le vicende dei canonici sono strettamente connesse con quelle del morbo del fuoco sacro o fuoco di sant'Antonio: l'analisi del diffondersi dell'epidemia, lo studio delle cure che venivano messe in pratica negli ospedali antoniani sono uno dei campi d'indagine più interessanti per lo storico, ma forniscono anche utili elementi per lo storico dell'arte che si avvicina al problema dell'iconografia del santo patrono dell'ordine.

All'inizio del percorso del dottorato di ricerca in Storia medievale molti problemi si presentavano ancora irrisolti. La ricerca svolta con la tesi di laurea aveva infatti affrontato solo tangenzialmente la ricostruzione della storia dell'ordine antoniano: numerosi erano stati, negli anni precedenti, gli studi consacrati a ricostruirne le vicende storiche generali o di singole precettorie, ma i canonici regolari si dimostravano come un argomento molto adatto a essere analizzato dal punto di vista sociale, economico, devozionale. Lavorando in prevalenza su materiale edito, ho cercato di far luce, in una ricerca che è stata pubblicata nell'estate del 2006<sup>3</sup>, soprattutto sui compiti assistenziali dei canonici, sulla loro attività di questuarii e sull'organizzazione dei loro ospedali, studiando con particolare attenzione la concessione del diritto di questua e di allevamento porcino che il papato accordò all'ordine, il tema della devozione a sant'Antonio abate in età medievale e moderna, gli aspetti medici connessi alla storia antoniana, dalla sintomatologia del "fuoco di sant'Antonio" alle terapie messe in atto negli ospedali: pur prendendo le mosse da un'analisi delle principali vicende antoniane, ricostruite in gran parte grazie a una fonte cinquecentesca, l'*Antoniana historiae compendium*, e dallo spoglio rigoroso della bibliografia otto-novecentesca, con particolare

---

<sup>2</sup> Con le efficaci parole di Chastel, sant'Antonio è "un problème de sociologie médiévale". A. Chastel, *La tentation de saint Antoine ou le songe du Mélancolique* in Id., *Fables, formes, figures*, I, Paris, 1978, p. 137.

<sup>3</sup> L. Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione*, Spoleto 2006.

attenzione alla diffusione italiana dei canonici, lo studio si è configurato come storia sociale ed economica di un ordine e delle sue risorse, storia di un santo e del suo culto, e, infine, storia di una malattia e delle sue terapie.

Intanto è continuata, negli anni, la ricerca sull'iconografia di sant'Antonio abate, una ricerca avente per oggetto non più solo i testi e le immagini relativi al santo eremita, ma un più generale problema di metodo.

Da un lato, infatti, ho continuato a lavorare sull'agiografia e sulle rappresentazioni figurative, arricchendo il *corpus* documentario già approfondito con la tesi di laurea: la ricerca è proseguita nonostante la pubblicazione, nel 2004, di un volume dedicato da Laurence Meiffret ai cicli italiani, a fresco e su tavola, aventi per soggetto l'asceta della Tebaide<sup>4</sup>. La documentazione figurativa raccolta dalla studiosa francese è assai vasta e la ricerca ha la pretesa, smentita da alcune significative "dimenticanze", di essere esaustiva: nonostante mi sia trovata a lavorare sovente sullo stesso materiale, ho deciso di proseguire il mio studio perché completamente diversi erano i presupposti della ricerca e il metodo di lettura della fonti, sia testuali, sia iconografiche.

Come avrò modo di dimostrare, due sono le caratteristiche fondamentali che emergono dall'analisi della figura di sant'Antonio abate nel Medioevo occidentale: la straordinaria ricchezza del materiale agiografico, che costituisce un *dossier* ricchissimo e stratificato nei secoli, e il ruolo dell'ordine dei canonici regolari di sant'Antonio nel veicolare l'immagine del santo patrono. Le leggende agiografiche che, a partire dal X secolo, si sovrappongono alle prime biografie aventi per protagonista l'eremita, la *Vita Antonii* di Atanasio e la *Vita Pauli* di Girolamo, hanno un'importanza fondamentale per comprendere come l'asceta del deserto sia diventato nei secoli soprattutto un potente taumaturgo e le modalità di trasmissione di questi testi, che circolavano accanto alle biografie di IV secolo, introducono lo studioso al problema della materialità vischiosa della diffusione delle fonti agiografiche. Biografie autentiche e leggende apocrife sono due categorie che esistono solo nello studio filologico: dal punto di vista storico i brani che si aggiungono agli scritti di Atanasio e Girolamo costituiscono un patrimonio ricchissimo, senza il quale è impossibile comprendere la figura di sant'Antonio abate.

---

<sup>4</sup> L. Meiffret, *Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540). Programmes picturaux et dévotion*, Roma, 2004.

L'eremita è, tra il X e il XVI secolo, un santo fondatore, a cui molti ordini religiosi fanno riferimento: la sua esperienza nel deserto diventa un paradigma per agostiniani, francescani, domenicani. Eppure è impossibile accostarsi alla storia del suo culto – di cui l'iconografia è una delle manifestazioni – senza comprendere il ruolo avuto dai canonici regolari di sant'Antonio che, nei secoli, cercarono di diffondere la *loro* immagine del santo patrono, di veicolarne la devozione, di monopolizzarne la figura.

Partendo da questi due presupposti fondamentali – l'unitarietà del *corpus* agiografico antoniano e il ruolo avuto dai canonici nel diffonderne il culto – la ricerca si configura come percorso di testi e immagini, cercando di approfondire sia le fonti scritte, i loro reciproci rapporti e i legami con altri racconti agiografici, sia le raffigurazioni, nel loro duplice configurarsi in cicli narrativi e immagini di culto. La ricerca non ha la pretesa di essere un censimento completo delle occorrenze dell'immagine di sant'Antonio abate, nella consapevolezza di quanto sia pericoloso cercare di stabilire un *catalogo* e di formulare grafici e statistiche di iconografie e occorrenze di fonti: la difficoltà di costruire un *corpus* completo, a cui non sfugga nessun tassello, si scontra, spesso, nel lavoro sulle immagini, con la constatazione che molti dei documenti che sarebbero utili alla nostra analisi sono andati irrimediabilmente perduti. Pochi sono gli strumenti che lo studioso di iconografia ha a disposizione per ricostruire una mappa il più possibile esaustiva delle raffigurazioni di un santo: i repertori di Kaftal, pur se preziosissimi, si fermano, nel loro inventario, a quanto era noto e conosciuto negli anni Cinquanta; il *Princeton Art Index*, progetto ambiziosissimo dell'università statunitense, è ancora molto lontano dall'essere completo. Con gli strumenti offerti da questi due cataloghi e il supporto fondamentale costituito dalla fototeca del Kunsthistorische Institut di Firenze, il lavoro procede spesso per tentativi, deviazioni, suggerimenti, indagini sul territorio, scoperte casuali: si è scelto dunque, pur cercando di fornire un censimento accurato, di lavorare per tipologie, soprattutto nell'affrontare i cicli agiografici, analizzando prima alcuni temi – l'incontro tra Antonio e Paolo, la tentazione della lussuria – che si prestavano a ricerche trasversali, con l'utilizzo di un materiale molto diverso per zona di produzione, contesto figurativo, materialità, stile, poi studiando nel dettaglio, tra i numerosissimi cicli agiografici dedicati al santo eremita in Italia, in Francia, in Spagna e in Germania, sei altari e cinque cicli affrescati – tutti visti da me personalmente – che, messi in relazione con molteplici altri esempi, rappresentassero un campione significativo. Nell'analisi, senza trascurare di fornire la bibliografia più aggiornata su problemi prettamente

artistici – la paternità delle opere, la divisione delle mani, l’inserimento in precise scuole figurative – si è cercato di privilegiare la storia delle immagini focalizzando l’attenzione sui contesti, parrocchiali o monastici, sulla percezione e la visione che i fedeli avevano delle opere<sup>5</sup>, sulla committenza e le sue esigenze e sugli aspetti propriamente iconografici, dalla scelta degli episodi da rappresentare al significato di alcuni dettagli.

Raccogliendo il materiale testuale e figurativo su sant’Antonio abate, la ricerca si è andata configurando, tuttavia, anche come un’esplorazione metodologica. Mentre la lettura di numerosi studi apparsi in questi anni<sup>6</sup> mi confermava l’importanza di considerare le immagini non delle semplici illustrazioni di testi, ma degli oggetti autonomi, inseriti in una loro materialità e aventi un loro proprio *codice*<sup>7</sup>, fonti figurative in continuo dialogo con le fonti

---

<sup>5</sup> Fondamentali a questo proposito le osservazioni di J. Baschet: “seguire un racconto in immagini implica...un posizionamento del fedele nello spazio dell’edificio, che determina anche un particolare utilizzo del luogo. La natura stessa del luogo nel quale gli affreschi si collocano è ugualmente decisiva. In una chiesa cristiana, che è uno spazio sacro, dotato di una struttura articolata e fortemente simbolica, gli affreschi non possono che prendere posto rispettando un certo numero di regole. È per questo che è importante considerare le forme di affinità tra l’immagine e il suo posizionamento nell’edificio, le modalità e i limiti eventuali dell’adattamento del programma decorativo alla struttura funzionale dell’edificio. (...) Il fedele entrava in chiesa nel Medioevo per partecipare ad atti rituali: è in questa prospettiva che bisogna analizzare i cicli affrescati all’interno delle chiese, studiando i rapporti che si stabiliscono tra le immagini e le pratiche liturgiche che esse avvolgono con la loro presenza colorata”. J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d’images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome, 1991, pp. 6-9. (la traduzione è mia). Si veda anche J. Baschet, *Inventivité et serialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie*, in “Annales HSS”, LI (1996), pp. 93-133.

<sup>6</sup> M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, Torino, 1978; H. Belting, *L’arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, 1986; C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, 1986; D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d’iconographie et de spiritualité. XIII-XVI siècles*, Paris-Roma, 1987; J.C. Schmitt, *Il santo levriero: Guinefort guaritore di bambini*, Torino, 1982; J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d’images: les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263); thèmes, parcours, fonctions*, Paris, 1991; J. Baschet, *Les justices de l’au-delà: les représentations de l’enfer en France et en Italie (XIIe - XVe siècle)*, Rome, 1993; C. Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, 1993; C. Ginzburg, *Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino, 1994; *Testo e immagine nell’Alto Medioevo. Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo*, XLI, Spoleto, 1994; *L’image: fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*, sous la direction de J. Baschet et J.C. Schmitt, Paris, 1996; M. Bacci, *Il pennello dell’evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, 1998; F. Bisogni, *Testo scritto e testo figurato: il caso della Madonna di Loreto*, in *Scrivere di santi*, a cura di G. Luongo, Roma, 1998, pp. 349-357; E.H. Gombrich, *L’uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell’arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, 1999; J.C. Schmitt, *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, 2002; C. Frugoni, *Una solitudine abitata: Chiara d’Assisi* Roma-Bari, 2006; *San Nicola: splendori d’arte d’Oriente e d’Occidente*, a cura di M. Bacci, Milano, 2006.

<sup>7</sup> “L’immagine – ed in specie quella medievale – si realizza non senza il tramite di pesantissime convenzioni, ovviamente di straordinaria efficacia alla resa dei conti, ma parete opaca sulle prime, se non si posseggono le regole della trasparenza. (...) L’immagine, come il documento, è ... un messaggio ambiguo: sta alla finezza, all’esperienza e all’abilità dello storico interpretarla senza forzature e travisamenti, stabilendo con il tempo che l’ha prodotta tutta una rete di rapporti, anche con l’aiuto, ovviamente, delle fonti scritte; testo e immagine, in



scritte e da analizzare in un contesto diverso da quello della critica d'arte, secondo le direzioni di una *storia delle immagini*, il caso specifico di sant'Antonio abate si dimostrava particolarmente efficace per provare a ribaltare il tradizionale rapporto tra parola scritta e opera figurativa.

Da un lato, infatti, sono i cicli agiografici, che dipendono strettamente dai testi e da loro derivano, dall'altro sono le immagini di culto, con il santo accompagnato dagli attributi, dove il *tau*, il fuoco, il maiale raccontano una vicenda che non procede dai testi, ma è a sua volta destinata a mettere in circolazione nuove leggende, in cui l'eremita ricompare associato a questi elementi. Le immagini, dunque, non solo come mezzo che vive e circola accanto ai testi, ma come *fonte* che li precede e li genera, in un continua circolarità tra mezzi comunicativi che spesso la moderna divisione delle discipline, tra ciò che è *storia* e ciò che è *storia dell'arte*, tende a dimenticare.

Una ricerca è fatta di materiali, letture, riflessioni, ma è possibile solo grazie alle persone, alle loro idee, alla loro curiosità, al loro aiuto.

La mia riconoscenza va innanzitutto al prof. Massimo Montanari, che ha letto con pazienza queste pagine e soprattutto mi ha ascoltato, indirizzato, sostenuto, consigliato, e a tutto il dipartimento di Paleografia e Medievistica dell'Università di Bologna, che mi ha accolto e ha reso materialmente possibile questa ricerca. Un ringraziamento caloroso va al personale della biblioteca, in particolare a Ferdinando Briamonte e Natascia Pecorari, che con estrema disponibilità mi hanno permesso di consultare testi provenienti da tutto il mondo.

La mia riconoscenza va anche a tutto il dipartimento di Arti visive dell'Università di Bologna, dove docenti, ricercatori, dottorandi, studenti e bibliotecari mi hanno consigliato e aiutato a “leggere” le immagini, e al Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), dove, grazie all'ospitalità del prof. Jean Claude Schmitt, ho trascorso la primavera del 2006.

La lista di tutte le persone che in questi anni hanno facilitato le mie ricerche, fornendomi materiali, regalandomi preziosi consigli e discutendo con me i risultati delle loro ricerche è lunga: innanzitutto mons. Italo Ruffino, decano degli studi antoniani in Italia, che mi ha

---

un'interazione senza prestabilite priorità.” C. Frugoni, *Le immagini come fonte storica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, 1992, II, pp. 421-435.

ospitato a Torino aprendomi le porte della sua ricchissima biblioteca, poi il prof. Massimo Ferretti, che, dopo la discussione della tesi di laurea, ha continuato a seguire i miei studi, il prof. Michele Bacci, che ha discusso con me le metodologie di ricerca e ha indirizzato il mio lavoro, la dott.ssa Alessandra Foscati, che ha condiviso con generosità i suoi studi e le sue fotografie, il prof. Gaudenz Freuler e tutto lo staff della libreria antiquaria Jörn Günter, che mi hanno fornito, in tempi rapidissimi, le foto di un manoscritto bolognese recentemente giunto sul mercato.

Infine, un ringraziamento speciale va alla mia famiglia, che mi ha sostenuto, incoraggiato, sopportato nei momenti di scoramento e ha affrontato lunghi viaggi soltanto perché io potessi vedere e fotografare immagini e luoghi antoniani, alle mie amiche, che hanno ascoltato con pazienza i risultati dei miei studi e i problemi ad esso legati, e a quanti, amici, colleghi, semplici conoscenti, in questi anni, incontrandomi, mi hanno detto *ho trovato un sant'Antonio per te*.

## Le parole: il *corpus* agiografico antoniano

### La prima biografia di Antonio: la *Vita Antonii*

La prima biografia dell'eremita Antonio, vissuto nel deserto egiziano tra il 250 e il 356, fu composta dal discepolo Atanasio (295-373), vescovo di Alessandria, dopo la metà del IV secolo, negli anni immediatamente successivi alla morte del maestro<sup>1</sup>. L'opera conobbe da subito un vasto successo, come testimoniano le traduzioni nelle principali lingue orientali, dal copto al siriano, all'assiro, e il gran numero di testimoni antichi, almeno 165, che tramandano, tra il IX e il X secolo, la *Vita* atanasiana<sup>2</sup>, unanimemente considerata "il più importante documento della prima epoca monastica ...[che] adempì un ruolo importantissimo nella

---

<sup>1</sup> La questione dell'autenticità della *Vita Antonii* e della paternità atanasiana, che nel XIX secolo fu vivacemente dibattuta, oggi non è più sostanzialmente messa in discussione. Più controversa è la datazione *ad annum* dell'opera, riferita o al soggiorno di Atanasio nella Tebaide o al suo successivo ritorno ad Alessandria, dopo il 365. La differenza, comunque, è di pochi anni. Si vedano in proposito L. von Hertling, *Studi storici antoniani negli ultimi trent'anni* in *Antonius magnus eremita - 356-1956. Studia ad antiquum monachesium spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 15-16. In anni più recenti è stata proposta una datazione tra il 357 e il 358, con argomenti tuttavia poco convincenti. Si vedano L.W. Barnard, *The date of S. Athanasius' Vita Antonii*, in "Vigiliae Christianae", 27 (1974), pp. 169-175 e B.R. Brennan, *Dating Athanasius' Vita Antonii*, in "Vigiliae Christianae", XXX (1976), pp. 52-54. Atanasio nacque verso il 295 ad Alessandria, dove ricevette la sua formazione classica e teologica. Dall'introduzione della *Vita Antonii* apprendiamo che ebbe frequenti relazioni con i monaci della Tebaide. Accompagnò il vescovo Alessandro al Concilio di Nicea (325), dove dibatté vivacemente contro gli Ariani, prima di diventare egli stesso vescovo nel 328 nella città natale: un compito non facile perché ad Alessandria, nonostante le condanne espresse dal concilio, era ancora assai viva l'eresia ariana. Condannato da Costanzo nel 355, Atanasio si rifugiò nel deserto egiziano, fino al ritorno in città (362) con l'elezione del nuovo imperatore Giuliano, che richiamò i vescovi esiliati, per allontanarsi di nuovo all'elezione di Valente. Richiamato definitivamente nel 366 rimase ad Alessandria fino alla morte, avvenuta il 2 maggio 373. Si veda J. Quasten, *Patrologia*, II, *Dal concilio di Nicea a quello di Calcedonia*, Torino, 1969, pp. 23-25.

<sup>2</sup> Trasmettono tutti un testo pressoché uniforme e sono in gran parte menologi metafrastici, ossia libri liturgici greci che contengono raccolte di vite di santi, ordinate secondo i giorni e i mesi e compilate intorno al X secolo, per ordine dell'imperatore Basilio II anche se non sembra che Simone Metafraste sia intervenuto per emendare il testo di Atanasio. Per i problemi di tradizione della *Vita Antonii* – non solo in greco e latino, ma anche in copto, etiopico, siriano e armeno – si veda G. Garitte, *Le texte grec et les versions anciennes de la vie de saint Antoine*, in *Antonius magnus eremita. 356-1956. Studia ad antiquum monachesium spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 1-12. La versione greca è edita in Athanasius Alexandrinus Episcopus, *Vita et Conversatio S. P. N. Antonii*, in *P.G.*, XXVI, coll. 835-976. Per la versione italiana si veda Atanasio, *Vita di Antonio*, in *Vite dei santi dal III al VI secolo*, a cura di C. Mohrmann, Milano, 1985, pp. 5-76. La prima edizione della *Vita Antonii* del 1611, per mano di David Hoeschel, fu soppiantata nel 1698 dalla monumentale edizione degli scritti di Atanasio per opera dei mauristi J. Loppin e Bernard de Montfaucon, riprodotta poi nella *Patrologia*: ancora oggi si utilizza questa edizione, ricavata in gran parte da menologi del X secolo – che distano quindi cinque secoli dal testo dell'autore alessandrino – senza che esista una vera edizione critica.

diffusione dell'ideale monastico in generale e nell'introduzione del monachesimo in Occidente"<sup>3</sup>.

La prima versione latina<sup>4</sup> risale agli anni tra il 350 e il 374 ed è trasmessa da un unico codice, il legendario Basilicanus A 2 del Capitolo di San Pietro a Roma<sup>5</sup>, scoperto nel 1914<sup>6</sup>. Nel manoscritto, il testo inizia preceduto dal titolo *Incipit vita sancti Antonii monachi edita a sancto Hieronimo presbitero*, ma bastano poche righe per capire che l'autore non può essere Girolamo: questa versione, estremamente letterale, non è filologicamente attribuibile al padre della Chiesa, le cui traduzioni, molto libere, cercano il senso, ma non la trascrizione esatta. Secondo l'opinione di Wilmart, il nome di Girolamo risulta da una confusione: nella prima versione doveva comparire quello di Atanasio, poi, dato che il testo è stato inserito tra le vite di san Paolo e sant'Illarione, deve essere stato erroneamente attribuito a Girolamo, autore delle altre due biografie. Sicuramente questa versione precede quella, più famosa, di Evagrio, perché in caso contrario sarebbe stato difficile per il suo autore prescindere da essa. Anche l'esame del vocabolario del testo ci riporta infatti a un periodo in cui il monachesimo aveva appena iniziato a farsi conoscere in Occidente: spesso sono utilizzate delle perifrasi per indicare i luoghi dell'ascetismo, a testimonianza che non è ancora stato codificato un lessico specifico<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Quasten, *Patrologia* cit., II, pp. 42-43, a cui si rimanda anche per una breve bibliografia per la *Vita Antonii* (pp. 46-47)

<sup>4</sup> Questa versione è edita in P.G., XXVI, coll. 835-976.

<sup>5</sup> CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. A 2, ff. 69r-72v, 57r-64v, 97r-111v. Proveniente dall'Italia centrale, il legendario risale al X-XI secolo.

<sup>6</sup> Il primo a segnalarlo come versione indipendente dal più celebre testo evagriano è A. Wilmart, *Une version latine inédite de la Vie de S. Antoine*, in "Revue Bénédictine", XXXI (1914), pp. 163-173.

<sup>7</sup> Per queste notizie si legga lo studio di G. Garitte, *Un témoin important du texte de la vie de St. Antoine par St. Athanase. La version latine inédite des archives du Chapitre de St. Pierre a Rome*, Bruxelles-Roma, 1939, pp. 10-11, che riporta in appendice, a confronto, il testo greco, la versione evagriana e la prima versione latina, ritenendo quest'ultima molto utile in vista di un'edizione critica del testo atanasiano. Meno negativo riguardo al "barbarismo" della prima versione latina è il giudizio della Mohrmann, (*Note sur la version latine la plus ancienne de la vie de Saint Antoine per Saint Athanase* in *Antonius magnus eremita - 356-1956. Studia ad antiquum monachismum spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 35-44) che compie una dettagliata analisi linguistica e stilistica dei primi cinque capitoli del testo, concludendo che "on ne saurait taxer la version ancienne de littérale à l'extrême, ni considérer celle d'Evagre comme toujours libre et plus littéraire." Fondamentale è anche lo studio di H. Hoppenbrouwers, *La plus ancienne version latine de la Vie de S. Antoine par S. Athanase*, Nijmegen, 1960, che ipotizza che si tratti di un dettato non corretto, con evidenti segni di improvvisazione. Per l'edizione critica della prima versione latina si veda: *Vita di Antonio*, introduzione di C. Mohrmann, testo critico a commento a cura di G.J.M Bartelink, Roma-Milano, 1974.

La più famosa versione latina fu redatta prima del 374 a cura di Evagrio<sup>8</sup>, amico di Girolamo e contemporaneo di Atanasio, vescovo di Antiochia dal 388, con una traduzione molto libera, tesa a comunicare il senso dell'originale, ma non a riprodurne fedelmente la lettera. Il testo di Evagrio, anche per l'accuratezza stilistica, ebbe subito un enorme successo, tale da soppiantare quasi totalmente la prima versione, e un influsso decisivo sulla formazione, anche strettamente linguistica, del latino monastico<sup>9</sup>.

Non facile è giudicare la storicità del testo atanasiano: se i punti cardine della biografia sono considerati attendibili – con la nascita del santo intorno al 250, a Coma, l'odierna Qemans, località posta sulla riva occidentale del Nilo, da una famiglia copta, la morte il 17 gennaio 356 – anche per il breve spazio cronologico trascorso tra la scomparsa dell'eremita e la composizione del testo, difficile è esprimersi sui contenuti dottrinali della *Vita Antonii*, che potrebbero ispirarsi a reali insegnamenti del maestro, ma che contengono sicuramente riflessi delle posizioni del biografo<sup>10</sup>.

Antonio nasce in Egitto da una famiglia di *nobilibus religiosisque parentibus*<sup>11</sup>: la sua infanzia è un modello di rettitudine, con la frequentazione assidua della chiesa insieme ai

---

<sup>8</sup> P.G., XXVI, coll. 838-975 e P.L., LXXIII, coll. 126-194. Per datare l'opera il Garitte riferisce che Innocentius, amico comune di Evagrio e Girolamo, a cui è dedicata la traduzione, morì nel 374. Garitte, *Le texte grec* cit., p. 5.

<sup>9</sup> *Patrologia*, III, *Dal concilio di Nicea (325) al concilio di Calcedonia (451). I padri latini*, a cura di A. di Bernardino [Genova-Milano, 1978], Genova-Milano, 2002, p. 197. A proposito della diffusione della traduzione di Evagrio della *Vita Antonii* si veda B. Degórski, *I manoscritti delle biblioteche di Roma contenenti le traduzioni latine della Vita S. Antonii di sant'Atanasio. Alle origini della letteratura monastica*, in *Cristianesimo latino e cultura greca sino al secolo IV* (XXI Incontro di studiosi dell'Antichità cristiana), Roma, 1993, pp. 271-303. L'autore ha compiuto un'indagine nelle biblioteche romane e ha catalogato tutti i manoscritti che contengono o il testo completo o epitomi sia della versione pre-evagriana, sia di quella di Evagrio, riportando gli incipit e le caratteristiche paleografiche dei testi. Nella sola capitale si contano complessivamente 53 manoscritti delle due versioni latine della *Vita Antonii*. Sei, cinque dei quali epitomi, presentano la versione primitiva, mentre gli altri 47, tra cui quattro epitomi, tramandano il testo evagriano, a conferma della "preminente, quasi esclusiva diffusione della versione evagriana rispetto a quella primitiva" (p. 310).

<sup>10</sup> A seguito di un'analisi puntuale di passi della *Vita Antonii* discussi o giudicati dai critici di invenzione atanasiana, così conclude – con toni a dire il vero un po' retorici – von Hertling: "tutto considerato si può dire che la Vita di Antonio se l'è cavata assai bene dall'incrocio di tiri critici lanciatile ormai da quasi un secolo. Ben solida è l'esistenza di Antonio nel suo quadro cronologico, nei suoi rapporti con personaggi e avvenimenti storici del suo tempo. Ben solida, qualunque cosa ne sia del materiale aneddottico, la fama del grande eremita già al tempo della sua esistenza, perfino oltre i confini dell'Egitto. Ben solido, anzitutto il suo genere di vita, i suoi ideali, il suo carattere retto, semplice, virile, di un sol pezzo, il suo amore a Dio e alla Chiesa. Ben solido il magnifico riassunto del suo personaggio dato da Atanasio alla fine della vita: «non per i suoi scritti, non per saggezza umana, non per grandi fatti, ma per la sua sola pietà, Antonio è divenuto celebre»." von Hertling, *Studi storici antoniani* cit., p. 31.

<sup>11</sup> Per le citazioni del testo atanasiano si utilizzerà la versione latina di Evagrio, la più corrente in Occidente, pubblicata in P.G., XXVI, coll. 835-976, da qui citata come *Vita Antonii*.

genitori<sup>12</sup>: è stato sottolineato dai critici l'interesse del biografo per la *prima aetas* del futuro santo, che viene letta in maniera del tutto particolare, o per meglio dire “in maniera orientata in direzione del tipo di esistenza di cui egli costituirà il paradigma”<sup>13</sup>. Antonio desidera vivere in solitudine fin dai primi anni, con una cristiana *costantia* negli atteggiamenti che ha le sue radici nel concetto classico di immutabilità del carattere: il bambino non si comporta come tale, ma già come un santo, rifiutando la compagnia dei coetanei, come un piccolo monaco rifiuta i piaceri della gola, in un modello di ‘*sancta infantia* in quanto negazione di ciò che è consueto per i *pueri*’”<sup>14</sup>.

A diciotto anni, morti entrambi i parenti, il giovane è illuminato da un passo evangelico (Matteo, XIX, 21), in cui il Cristo incita il ricco a abbandonare i suoi beni e seguirlo: *Si vis perfectus esse, vade et vende omnia tua quaecumque habes et da pauperibus, et veni, sequere me, et habebis thesaurum in coelo*<sup>15</sup>. Antonio segue alla lettera l'esortazione, vende i possedimenti ereditati dai ricchi genitori, distribuisce le sue ricchezze ai poveri, e prima di incamminarsi verso il percorso di ascesi, affida l'unica sorella, per il cui sostentamento ha riservato un piccolo patrimonio, a un gruppo di vergini.

Assai antica, poi ripresa dal Cavalca nel suo volgarizzamento delle *Vite dei Santi Padri*, è la tradizione che vorrebbe la fanciulla affidata a un convento femminile. È il Garitte a chiarire che non si può trattare di un gruppo di monache, anacronistico nel 270: la tradizione che vuole la giovane affidata e?? pa??e???a risale infatti a una versione diffusa dai menologi metafrastici. Come si evince, invece, dalla tradizione indipendente ai menologi, la giovane fu destinata e?? pa??e???a?, alla verginità, secondo quanto si ricava anche dalla traduzione latina

---

<sup>12</sup> Il motivo della *placiditas/simplicitas* del bambino che diventerà santo divengono, a partire dalla *Vita Antonii* topici in tutte le agiografie occidentali. Si veda, per la ripresa del modello nell'agiografia di Domenico, L. Canetti, “*Domini custos*”. *Contributi alla storia di san Domenico nelle fonti agiografiche di XIII secolo*, Sala Baganza, 1994, p. 26 nota 76.

<sup>13</sup> E. Giannarelli, *Infanzia e santità: un problema della biografia cristiana antica*, in *Bambini santi. Rappresentazioni dell'infanzia e modelli agiografici*, a cura di A. Benvenuti Papi e E. Giannarelli, Torino, 1991, p. 35.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>15</sup> Come sottolinea il Delcorno, lo stesso passo evangelico sarà il primo a cadere sotto gli occhi di Francesco d'Assisi, quando, insieme a Bernardo e Pietro compirà la cerimonia della triplice *apertio libri* nella chiesetta di San Nicola. Lo stesso passo diventerà il fondamento della primitiva regola della *fraternitas* francescana. Si veda C. Delcorno, *Introduzione*, in Domenico Cavalca, *Cinque vite di eremiti dalle “vite dei santi padri”*, a cura di C. Delcorno, Venezia, 1992, p. 15, che rileva anche un consistente “fondo orientale” in tutte le esperienze di Francesco, che spesso ripercorre nei suoi gesti estremi il percorso di ascesi e mortificazione del corpo dei primi eremiti.

tramandata dal codice A 2 del capitolo di S. Pietro a Roma in cui si legge che *sororem quoque suam commendavit notis et fidelibus virginibus ut nutrirentur a virginitate*<sup>16</sup>. La tradizione dell'entrata della sorella di Antonio in un convento ricorre anche, arricchita di numerosi dettagli, nella *Rappresentazione di Sancto Antonio della barba romito*, tramandato da un codice del XV secolo, in cui il giovane, dopo un lungo contrasto drammatico, convince la fanciulla a entrare alle Murate, nome popolare con cui si indicava il convento fiorentino della Santissima Annunziata e di Santa Caterina, che accoglieva le monache di clausura cosiddette *murate*, trasferitesi dalle cellette del ponte Rubaconte:

risponde la sorella ad Antonio e dice:

io son contenta, o caro fratel mio; / perdonami se son stata pertinace / i' son nel mio parlare stolto e rio, / e circa me dispon quel che ti piace.

Risponde Antonio alla sorella e dice:

ben ha' risposto: el dolce nostro Idio / ti tenga, suora mia, nella sua pace / vo' mona Piera, compagna le fate / insino al munister delle Murate<sup>17</sup>.

Le prime esperienze eremitiche, spronate da un nuovo passo evangelico che incita Antonio a non preoccuparsi del futuro<sup>18</sup>, si compiono nei pressi della città natale, sotto la guida di un anziano asceta, con l'alternarsi di preghiera e lavoro manuale: come evidenzia il biografo, *necdum tam crebra erant in Aegypto monasteria, necque omnino quisquam aviam solitudinem noverat*<sup>19</sup>. Con l'allontanamento dalla città iniziano le tentazioni diaboliche, la "modalité principale de toute la carrière ascétique d'Antoine"<sup>20</sup>, l'elemento biografico sicuramente più ripreso e citato nei secoli successivi.

Dapprima il diavolo *immittebat ei memoriam possessionum, sororis defensionem, generis nobilitatem, amorem rerum, fluxam saeculi gloriam, escae variam delectationem et reliqua vitae remissioris blandimenta poi titillabat sensus naturali carne ardore, nulla omittens*

---

<sup>16</sup> G. Garitte, *Un couvent de femmes au IIIe siècle? Note sur un passage de la vie grecque de S. Antoine* [Estratto da "Scrinium Lovaniense. Melanges Historiques", VI, 24], Leuven, 1961, pp. 150-159.

<sup>17</sup> Rappresentazione di sant'Antonio, in A. d'Ancona, *Sacre rappresentazioni del secolo XIV, XV e XVI*, II, Firenze, 1872, p. 40.

<sup>18</sup> "Nolite cogitare de crastino", Matteo, VI, 34.

<sup>19</sup> *Vita Antonii*, col. 843.

<sup>20</sup> E.T. Bettencourt, *L'idéal religieux de saint Antoine et son actualité*, in *Antonius magnus eremita - 356-1956. Studia ad antiquum monachismum spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, p. 48.

*figmenta lasciviae*<sup>21</sup>. Infine, quando tutte queste malizie si rivelano vane, Antonio viene assalito da un *puer horridus atque niger*, lo spirito di fornicazione<sup>22</sup>.

Uscito vittorioso da questi primi scontri, l'asceta compie un ulteriore allontanamento dalla città, ritirandosi in una zona di sepolcri e scegliendo come dimora una tomba. Il suo unico contatto con il mondo è un compagno incaricato di portargli il pane *statutis diebus*<sup>23</sup>. Il diavolo non l'abbandona: i tormenti fisici sono tali che il *frater* sopraggiunto con i viveri lo crede moribondo e lo trasporta in una cappella, in città. Il giorno seguente Antonio si riprende e chiede di tornare nel deserto, dove, nonostante il perpetuarsi di nuovi assalti demoniaci, sempre più crudeli, in cui il diavolo prende la forma di animali feroci<sup>24</sup> o lo tenta mettendo sul suo cammino oro e argento, l'eremita riesce a resistere, confortato da una visione celeste in cui Cristo gli assicura il suo appoggio e lo incita a stabilirsi in un forte disabitato, presso Pispir.

Ormai Antonio non è più solo: come il demonio temeva all'arrivo dell'eremita, il deserto è diventato una città, anche se "celeste"<sup>25</sup>, molti altri monaci e asceti seguono il suo esempio e lo raggiungono per chiedere consigli spirituali, conforto, guarigioni, arrivando addirittura ad abbattere la porta del forte. Davanti a questi testimoni si manifestano i primi miracoli, come

---

<sup>21</sup> *Vita Antonii*, col. 847.

<sup>22</sup> *Ibid.*, col. 850. Sul *puer niger* come demone della lussuria si veda, con numerosi esempi tratti da vite di eremiti, B. Steidle, *Der "schwarze kleine knabe" in der alten Mönchserzählung*, in "Benediktinische monatschrift", XXXIV, 34 (1958), pp. 339-350. Il nero, fin dall'antichità, connota l'elemento diabolico: già nella cosiddetta epistola di Barnaba, anteriore al 140, si attribuisce al demonio il colore nero e spesso vi è un'identificazione tra il diavolo e l'etiope. Il diavolo è sovente, nell'iconografia medievale, non solo nero, ma anche denso di colore, saturato, per attirare l'attenzione dello spettatore, ma anche "per evocare la densità soffocante dell'inferno, l'opacità delle tenebre che si oppone al carattere traslucido delle luce e di tutto quello che è divino". M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1988, p. 94. Per alcuni suggerimenti bibliografici sul colore nero associato al demonio si veda anche il commento di Delcorno al passo volgarizzato da Cavalca: Domenico Cavalca, *Cinque vite di eremiti* cit., p. 224, nota 14.

<sup>23</sup> *Vita Antonii*, col. 834.

<sup>24</sup> È questo il primo manifestarsi nella letteratura del cosiddetto 'diavolo panzooico': si vedano a proposito le osservazioni di P. Boglioni, *Il santo e gli animali nell'Alto Medioevo*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo* (Atti della XXI settimana di studi del centro di studi sull'Alto Medioevo, 7-13 aprile 1983), Spoleto, 1985, p. 966. La *Vita* è "una sfilata di animali che sono l'aspetto visibile del male e del demonio". R. Grégoire, *Manuale di Agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, II edizione riveduta e ampliata, Fabriano, 1996, p. 393.

<sup>25</sup> "Multis persuasit monasticam ut eligerent vitam: atque ita demum in montibus quoque excitata sunt monasteria heremusque a monachis habitata est, qui relictis suis omnibus coelesti instituto nomen dabant". *Vita Antonii* col. 866. Il passo è omissso nella traduzione di Evagrio, si cita la traduzione del Migne dell'originale greco. Come chiosa Robertson, "the legendary desert becomes a busily populous place", in cui interagiscono eremiti, postulanti, visitatori, e diavoli. D. Robertson, *The medieval Saints' lives. Spiritual renewal and old french literature*, Nicholasville, 1995, p. 78.



l'attraversamento del Nilo infestato di coccodrilli, e viene compiuto il primo, lungo discorso di Antonio, che nella narrazione atanasiana occupa ben 27 paragrafi e sulla cui reale attribuzione all'eremita i critici hanno lungamente discusso<sup>26</sup>. Il grande discorso dottrinale, “vero programma della spiritualità antoniana”, o piuttosto una sintesi di ciò che il vescovo di Alessandria considerava l'essenza dell'insegnamento del maestro<sup>27</sup>, pur seguendo alcune convenzioni stilistiche risalenti all'*oratio recta* delle ultime parole pronunciate dai martiri, rispecchia una situazione che possiamo immaginare assai frequente nel monachesimo egiziano, in cui la parola viva dei monaci, pronunciata di fronte ad allievi e giovani asceti, ha un valore pedagogico centrale. Come sottolinea ancora la Mohrmann, è “comprensibile che in un mondo in cui la parola occupa un posto fondamentale, i testi scritti portino il segno di questa tradizione orale”, sicuramente assai più vicina al mondo reale degli eremiti che alle convenzioni letterarie della cultura greca, in cui tanta importanza rivestivano i discorsi diretti dei personaggi politici. Il contenuto dell'orazione – semplici consigli dati ai discepoli su come effettuare gli esercizi spirituali e come resistere alle insidie diaboliche, che rivelano tuttavia “una straordinaria conoscenza delle passioni e delle tentazioni che assediano il cristiano” – ben si adatta all'immagine di un Antonio non letterato, secondo la definizione ellenistica, ma che tuttavia dà prova di una grande saggezza: è una nuova tappa nel percorso di ascesi antoniana, in cui il monaco che ha dedicato la sua vita a Dio, è giudicato adatto per trasmettere ad altri la strada verso la perfezione cristiana<sup>28</sup>.

Se il lungo discorso dottrinale segna una cesura nel testo atanasiano, la seconda parte della biografia ci mostra un Antonio ormai difficilmente solo, nonostante il tentativo di allontanarsi dalle zone più abitate, verso il Mar Rosso, dove giunge in un'oasi portato da una nave di Saraceni. Dapprima, durante le persecuzioni di Massimino Daia<sup>29</sup>, l'eremita cerca insistentemente il martirio, poi è raggiunto sempre più frequentemente da personaggi che invocano la liberazione dal demonio o la guarigione e lo spingono – suo malgrado – al compimento dei molteplici miracoli. Bussano alla porta della sua cella *Martinianus militum*

---

<sup>26</sup> Come evidenzia sempre Robertson, (Ibid., p. 83), secondo l'impostazione già tipica delle vite di Svetonio, Atanasio segue la vita di Antonio fino al suo punto cruciale, per poi interrompersi con una pausa in cui viene presentato, attraverso il lungo discorso, un ritratto statico (*conversatio*).

<sup>27</sup> C. Mohrmann, *Introduzione*, in Atanasio, *Vita di Antonio* cit., pp. 10-11.

<sup>28</sup> Bettencourt, *L'idéal religieux* cit., pp. 51-52.

<sup>29</sup> Massimino Daia fu Cesare in Oriente dal 305 al 309 e Augusto dal 309 al 313.

*prepositum*, la cui figlia *immundi spiritus infestationibus quatiebatur*<sup>30</sup>, *Fronto...quidam ex Palatinis, qui infestissimo daemonio vexabatur*, una fanciulla, colpita da *inauditis flebilibus morbis*<sup>31</sup>, Archelao, che chiede la salute per la vergine Policratia, votata a Cristo, e numerosi altri uomini, posseduti dai demoni, raggiungono l'eremita, la cui fama si è ormai diffusa per tutta la Tebaide. L'atteggiamento di Antonio verso i miracoli potrebbe essere definito riluttante: l'asceta sembra sempre disturbato dall'arrivo dei visitatori, consiglia loro di pregare Dio e non compie mai gesti eclatanti che lo indichino come l'autore del gesto prodigioso. In un'occasione addirittura i genitori che accompagnano la fanciulla malata sono indirizzati da Pafnuzio, un altro eremita.

Accanto alle guarigioni, due prodigi, tra quelli riportati da Atanasio, contengono spunti interessanti perché è probabile che a essi si siano ispirati gli autori che hanno composto, nei secoli successivi, leggende posteriori alla prima biografia. Nel primo Antonio, in viaggio con alcuni compagni e un cammello, per visitare altri eremiti e soprattutto la sorella, ormai adulta, si trova senza acqua: i fratelli stanno per morire di sete, insieme con l'animale, quando, dopo le preghiere dell'asceta, *in orationis loco fons ebulliens erupit*<sup>32</sup>.

Sempre legato alla cronica mancanza di acqua nel deserto e alle difficoltà della vita degli uomini che scelgono di abitare il deserto è un altro miracolo: due eremiti sono in viaggio per visitare Antonio e uno muore per la mancanza di viveri, l'altro è soccorso *in extremis* da alcuni monaci inviati dall'asceta, che ha conosciuto, grazie a una visione, le difficoltà dei due viaggiatori e non manca di far notare ai suoi compagni l'imperscrutabilità del giudizio divino, *qui de recedente quam voluit, sententiam tulit, et de sitiente revelare dignatus est*<sup>33</sup>.

Oltre ai miracoli di guarigione e ai tormenti diabolici, che continuano a perseguitare Antonio anche nella nuova dimora presso il mar Rosso, gli ultimi anni di vita dell'asceta sono caratterizzati da alcune visioni<sup>34</sup> e da importanti momenti dottrinali. Chiamato in causa dagli Ariani, l'eremita condanna pubblicamente le posizioni degli eretici e il biografo non manca di sottolineare l'episodio, anche per l'importanza che il vescovo di Alessandria attribuiva ai

---

<sup>30</sup> *Vita Antonii*, col. 914.

<sup>31</sup> *Ibid.*, col. 926.

<sup>32</sup> *Ibid.*, col. 921.

<sup>33</sup> *Ibid.*, coll. 928-929.

<sup>34</sup> Tra queste, va ricordata quella dell'altare devastato dalle mule, a simboleggiare la prossima venuta degli Ariani (*Vita Antonii*, col. 957-959) e quella del monaco Amun, o Ammone, assunto in cielo (*Vita Antonii*, col. 930).

contrasti con i seguaci di Ario<sup>35</sup>. Si impegna anche attivamente affinché Balacio, figura storicamente attestata, *dux* dell'Egitto tra il 340 e il 345 e vicino agli Ariani, smetta di perseguire i cristiani: le lettere che Antonio gli invia sono accolte con disprezzo, ma l'ira divina si abbatte presto su di lui, travolto dai suoi stessi cavalli come Antonio gli aveva predetto<sup>36</sup>. L'eremita riceve anche, in tre differenti occasioni, le visite di filosofi greci e pagani, con cui discute a lungo difendendo la religione cristiana<sup>37</sup>, ormai trionfante nell'impero a opera dell'imperatore Costantino, che, insieme ai figli, riconosce i meriti dell'asceta indirizzandogli alcune missive<sup>38</sup>.

Informato da una visione dell'avvicinarsi della morte, come accade a coloro che sono destinati a raggiungere il paradiso, Antonio si accomiata serenamente dai compagni: desidera che al suo cadavere non sia tributato alcun onore, e preferisce morire in solitudine ed essere seppellito da due compagni, Macario e Amata – secondo la tradizione riportata dalla *Storia Lausiaca*<sup>39</sup> – che terranno segreto il luogo di inumazione. A spaventare l'eremita sono alcune usanze tipiche dell'Egitto, in cui spesso i corpi dei defunti non solo erano mummificati, ma continuavano per anni a presenziare ai banchetti familiari<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> Ibid., col. 941.

<sup>36</sup> Ibid. col. 963.

<sup>37</sup> Ibid., coll. 943-946.

<sup>38</sup> Ibid. col. 955. Atanasio cita i due figli di Costantino, Costanzo II nato nel 317 e già Cesare nel 324 e Costante, nato nel 323, Cesare dal dicembre del 333. Una lettera ufficiale dei tre è dunque possibile solo tra la fine del 333 e i primi mesi del 337, perché Costantino muore il 21 maggio di quell'anno. È anche possibile che Atanasio abbia alterato la verità storica, e che le lettere siano state scambiate nel 335, in occasione della deposizione di Atanasio da parte del sinodo di Tiro e che il biografo abbia preferito tacere il fatto che le lettere riguardavano proprio la sua persona. Si vedano in proposito le osservazioni di L. von Hertling, *Studi storici antoniani* cit., p. 27.

<sup>39</sup> I due nomi sono omissi nel testo atanasiano, mentre compaiono nel racconto fatto a Palladio da Cronio, che narra di essersi recato nel forte di Pispir per attendere la miracolosa visita di Antonio: "Cronio, il presbitero della Nitria mi raccontò: «Quando ero più giovane fui preso dal tedio e fuggii dal monastero del mio archimandrita; vagando giunsi al monte del santo Antonio, che sorgeva tra Babilonia ed Eraclea, verso il grande deserto che conduce al Mar Rosso, a circa trenta miglia dal fiume. Giunto al suo eremitaggio lungo il fiume, nel luogo chiamato Pispir, dove si trovavano i suoi discepoli Macario e Amata (giusto quelli che lo seppellirono quando morì) attesi cinque giorni per incontrarmi con il santo Antonio»." Palladio, *La storia lausiaca*, introduzione di C. Mohrmann, testo critico e commento a cura di G.J.M. Bartelink, Roma-Milano, 1974, pp. 106-107. Nato in Galazia nel 363-364, monaco in Palestina dal 386, Palladio raggiunse la Nitria nel 390, per poi proseguire, secondo l'esempio antoniano, verso il deserto delle Celle, dove visse con Macario e Evagrio, fino al 413, quando tornò al suo paese d'origine. Compose l'*Historia lausiaca*, dedicandola a Lauso, gran ciambellano di Teodosio II, tra il 419 e il 420, attingendo in gran parte a ricordi personali sulla vita degli asceti palestinesi e egiziani, ma utilizzando anche il patrimonio di racconti che circolava intorno alle esperienze eremitiche.

<sup>40</sup> A questo sembrano alludere le parole con cui Atanasio giustifica il desiderio di Antonio di essere seppellito in luogo sconosciuto: "mos etenim Aegyptiis est nobilium et precipue beatorum martyrum corpora linteamine

I precetti di Antonio circa il suo funerale trovano testimonianza concorde anche in un'altra fonte, la *Vita Hilarionis* composta da Girolamo<sup>41</sup> in cui si legge che Ilarione, discepolo di Antonio, è alla ricerca del luogo di sepoltura del suo maestro, ma non riesce a trovarlo perché l'eremita si era preoccupato, prima della morte, che esso rimanesse celato, allarmato dalla voce che un certo Pergamo, ricco signore del luogo, era intenzionato a costruire sulla sua tomba un monumento funebre:

[Hilarion] praeterea rogabat senex, ut sibi locum tumuli eius [Antonii] ostenderent.

Qui cum seorsum eum abduxissent, utrum monstraverint necne ignoratur. Causam occultandi iuxta praeceptum Antonii fuisse referentes ne Pergamius, qui in illis locis ditissimus erat, sublato ad villam suam sancti corpore, martyrium fabricaretur<sup>42</sup>.

Atanasio, che riferisce della proibizione fatta da Antonio ai discepoli di comunicare il luogo della morte, conserva tuttavia come reliquie preziose la tunica e il mantello che l'eremita, in punto di morte, ha disposto che gli fossero donati<sup>43</sup>.

La biografia scritta dal vescovo di Alessandria si presenta, fin dalla sua composizione, come uno dei testi cardine in grado di orientare tutto il genere agiografico, rivoluzionando il genere classico dell'encomio biografico e quello cristiano della vita dei martiri<sup>44</sup>. Come ha evidenziato Mocellin-Spicuzza<sup>45</sup>, il successo dell'opera deriva non solo dalla fama del personaggio di cui il biografo narrava la vita, ma anche dall'estrema ricchezza del testo, che,

---

quidem obvolvere, et studium funeri solitum non negare; terra vero non abscondere, sed super lectulos domi posita reservare." *Vita Antonii*, col. 963.

<sup>41</sup> Ilarione (Tabita, Palestina, 291- Cipro, 371) fu il propagatore in Palestina della vita anacoretica. Secondo la vita scritta (390 circa) da Girolamo, nato da genitori pagani e mandato ad Alessandria per studiare, fu attratto dalla vita ascetica del solitario Antonio, con cui trascorse alcuni mesi; tornato in Palestina alla morte dei genitori, distribuì i beni ai poveri e si ritirò – seguendo l'esempio degli eremiti egiziani – nel deserto di Maiuma, presso Gaza, dove visse cinque anni in un tugurio, poi, con coloro che si erano a lui avvicinati, costruì un monastero. Dopo varie peregrinazioni fu a Cipro, ove morì.

<sup>42</sup> Hieronymus Stridonensis, *Vita S. Hilarionis*, in *P.L.*, XXIII, col. 45.

<sup>43</sup> Atanasio aveva ricevuto la veste secondo le ultime disposizioni dell'eremita: "Meum itaque corpus humate...Mea dividite vestimenta, Athanasioque episcopo melotem date unam palliumque quo obvolvebar, quod novum ab ipso cum acceperim, iam detritum apud me est". *Vita Antonii*, col. 967. La melota è la tunica di pelle ovina o caprina che dal collo scendeva sino a mezza vita; indumento tipico di asceti ed eremiti era già usata da Elia e da Giovanni Battista e simboleggiava spesso il carattere profetico della vita monastica, la sua appartenenza all'ordine carismatico più che alle gerarchie della Chiesa. Si veda: G.M. Colombas, *Abito religioso*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, 1974, I, coll. 50-56.

<sup>44</sup> Robertson, *The medieval Saints' lives* cit., p. 78.

<sup>45</sup> G. Mocellin-Spicuzza, *Rendre visible l'invisible, le saint et son image au Moyen Age*, in *Au temps où l'on implorait le Ciel, protection et guérison en Occident*, Saint-Antoine l'Abbaye (Isere), 2003, pp. 13-15.

articolato in quattro momenti fondamentali, riesce a compendiare quattro percorsi diversi e complementari di santità, perseguita attraverso la rinuncia, l'ascesi, l'insegnamento e il miracolo.

## La Vita Pauli e il topos dell'incontro tra eremiti

Insieme alle ricorrenti tentazioni e ai tormenti demoniaci, l'episodio forse più famoso e più sovente rappresentato della vita di Antonio è il suo incontro con l'eremita Paolo, non narrato, come ci si potrebbe aspettare, nell'esautiva biografia atanasiana, ma presente nelle due versioni della *Vita Pauli* collazionate dai bollandisti, sia la *Vita ex graeco ms. bavarico*<sup>46</sup>, sia il più famoso testo dedicato al primo eremita da Girolamo, composto nel 374 o nel 375, quando l'eremita di Tebe era morto da circa trentacinque anni, durante il primo soggiorno dell'autore in Oriente<sup>47</sup>. In entrambe le versioni la vicenda dell'incontro tra i due asceti occupa la parte centrale della vita, molto breve, costituendo l'episodio chiave dell'esperienza di Paolo nella Tebaide<sup>48</sup>. Si può quasi dire che il vero protagonista sia Antonio, che prima si mette in viaggio, indirizzato da esseri favolosi, poi si intrattiene con l'asceta e infine esegue le sue ultime volontà. La mancanza di questo episodio nella biografia atanasiana ben si allinea con il ritratto di Antonio fatto dal vescovo di Alessandria: l'eremita, quando non è solo, è accompagnato da *fratres* senza una precisa connotazione biografica e addirittura spesso senza

---

<sup>46</sup> Questa versione, più breve rispetto alla biografia scritta da Girolamo è conservata in una biblioteca bavarese, insieme alla versione evagrianiana della *Vita Antonii*. Si vedano a questo proposito gli AA. SS., sub X Jan, I, p. 603 e, sull'origine di questo testo, forse la traduzione latina di un'originale testo greco, si veda K. Tubbs Corey, *The Greek version of Jerome's Vita sancti Pauli*, in *Studies in the text tradition of St. Jerome's Vitae Patrum*, a cura di W. Abbot Oldfather, Urbana, 1943, p. 144, che pubblica anche le cinque versioni greche. Secondo alcune recenti ipotesi, esposte dalla prof. Chiara Faraggiana nel corso di una giornata di studi dedicata a "L'esegeta romanziero: Gerolamo, le vite di Ilarione, Paolo e Malco e gli inizi dell'agiografia monastica" (Bologna, 11 gennaio 2007), delle cinque versioni greche che si conservano della *Vita Pauli*, una, la cosiddetta N, sarebbe una redazione composta dai discepoli di Antonio a cui l'eremita avrebbe riferito della sua visita a Paolo. A questa si sarebbe ispirato Girolamo, per comporre la versione B, in greco, poi tradotta dallo stesso in latino.

<sup>47</sup> Sull'opera agiografica di Girolamo, sicuramente stimolata dalla lettura della *Vita Antonii*, tradotta in latino da Evagrio, suo intimo amico, si veda A.A.R. Bastiaensen, *Jérôme hagiographe*, in *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, I, Turnhout, 1994, pp. 97-123.

<sup>48</sup> Sulla discussa storicità della figura di Paolo di Tebe si veda H. Delehaye, *La personnalité historique de S. Paul de Thèbes*, in "Analecta Bollandiana", XLIV (1926), pp. 64-69. L'autore propende per la reale esistenza dell'eremita, e cita come prova un testo liturgico della seconda metà del IV secolo della comunità di Ossirinco in cui si celebra la festa di Paolo, che sarebbe dunque uno dei primi santi non martiri a essere onorato. Smentisce l'ipotesi del Delehaye F. Cavallera ("Revue d'ascetisme et de mystique", 7 (1926), pp. 302-305) chiarendo che il Paolo menzionato non può essere Paolo di Tebe. Più recentemente, sulla storicità dei tre monaci di cui Girolamo racconta le vite, Paolo, Ilarione e Malco, si veda Bastiaensen, *Jérôme hagiographe* cit., pp. 110-119 (la citazione è a p. 114), che, dopo aver ripercorso lo stato della questione, nota come la reale esistenza dei personaggi descritti dall'agiografo non è mai messa in dubbio dai suoi contemporanei e soprattutto come le biografie non manchino mai di dettagli cronici e topografici particolarmente scrupolosi, prima di concludere tuttavia che "quel que soit le degré de probabilité d'un fonds historique des biographies – très grand pour la Vita Hilarionis, pas trop mince pour les deux autres –, il est clair que leur contenu est un mélange de données de provenance diverses. Le génie littéraire de Jérôme a arrangé ces matériaux, et par la magie de son style, il en a fait des récits captivants".

un nome, e i suoi viaggi sono sempre un allontanamento dalla civiltà e dalla vicinanza degli altri uomini, siano questi asceti che condividono con lui la scelta del deserto o ammalati che giungono per chiedere la guarigione.

L'incontro con Paolo diventò a tal punto caratterizzante la biografia antoniana da divenire, accanto alle tentazioni demoniache, un episodio fisso nelle narrazioni della vita del santo: anche una *Vita divi Antonii abbatis*, pubblicata a Bologna nel 1503 da Giovanni Garzoni (Bologna 1419-1505), medico di Giovanni II Bentivoglio, magistrato degli Anziani e tribuno della plebe, prolifico autore in ogni ramo del sapere<sup>49</sup>, riunisce i principali episodi della biografia atanasiana con la peregrinazione dell'eremita nel deserto alla ricerca di Paolo<sup>50</sup>.

Nel testo di Girolamo invece, dopo un primo paragrafo abbastanza convenzionale sulla vocazione eremitica di Paolo e sulle sue virtù, si narra di come Antonio, all'età di novanta anni, peccando di superbia perché *nullum ultra se perfectum monachum in eremo consedis*<sup>51</sup>, conobbe per rivelazione divina, in sogno, l'esistenza di un *alium interius, multo se meliorem*<sup>52</sup>. Il mattino seguente l'eremita si mette in cammino<sup>53</sup>, con l'aiuto di un bastone: a indirizzarlo verso il compagno sconosciuto sono diverse figure, al confine tra l'umano e il bestiale: dapprima un centauro, *hominem equo mixtum*<sup>54</sup>, poi un satiro, *haud grandem homunculum...aduncis naribus, fronte cornibus asperata, cuius extrema pars corporis, in caprarum pedes desinebat*<sup>55</sup>, e infine una lupa. È lei a condurlo dopo il lungo viaggio, quasi che l'incontro con il vegliardo fosse costantemente ritardato<sup>56</sup>, fino alla spelunca abitata da Paolo, che si trova in un luogo quasi paradisiaco, in un deserto reso accogliente dalla presenza

---

<sup>49</sup> R. Ridolfi, Garzoni Giovanni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma, 1999, pp. 438-440.

<sup>50</sup> Giovanni Garzoni, *Ad clarissimum virum dominum Ioannem blanchfeldum berlinensem proemium in vitam divi Antonii Abbatis*, Bononiae, Benedictus Hectoris, 1503. L'episodio dell'incontro con Paolo si trova alle pp. 14-18.

<sup>51</sup> AA. SS., sub X Jan, I, p. 605.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Già nella biografia atanasiana Antonio si caratterizza come un eremita itinerante, che si sposta in diversi luoghi – l'ipogeo antico, il forte di Pispir, la città di Alessandria, il monte Qolzum – : in questo itinerario “à chaque migration correspondit dans sa vie une étape mystique, à chaque retraite s'attachant une certitude acquise, une épreuve vaincue”. L. Meiffret, *Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540). Programmes picturaux et dévotion*, Roma, 2004, p. 15.

<sup>54</sup> AA. SS., sub X Jan, I, p. 605.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Si veda, a proposito dei procedimenti narrativi nella Vita Pauli P. Leclerc, Antoine et Paul: métamorphose d'un héros, in Jérôme entre l'Occident et l'Orient. XVI<sup>e</sup> centenaire du départ de saint Jérôme de Rome et de son installation à Bethléem, a cura di Y.M. Duval, Paris, 1988, pp. 257-265.

di palme<sup>57</sup>. Dopo una lunga insistenza, Antonio riesce a farsi ricevere: i due eremiti si abbracciano e dividono insieme il pane portato ogni giorno da un corvo – ancora una volta un animale con un ruolo miracoloso – e che è più abbondante, per la presenza dell'ospite. Come evidenzia Delcorno, sullo sfondo del racconto di Girolamo è una celebre pagina del III libro dei Re (17, 4-6) in cui si legge che ogni giorno i corvi portavano pane e carne a Elia, spesso considerato il prototipo degli anacoreti<sup>58</sup>:

a lui [Elia] fu rivolta questa parola dal Signore: vattene di qui, dirigiti verso oriente; nasconditi presso il torrente Cherit che è a oriente del Giordano. Ivi berrai dal torrente e i corvi per mio comando ti porteranno il tuo cibo. Egli eseguì l'ordine del Signore; andò a stabilirsi sul torrente Cherit, che è a Oriente del Giordano. I corvi gli portavano pane al mattino e carne alla sera; egli beveva al torrente.

Anche Cristo, nel periodo trascorso nel deserto, è assistito da angeli ma anche da fiere (Marco, 1, 13):

subito dopo lo Spirito lo sospinse nel deserto e vi rimase quaranta giorni, tentato da satana; stava con le fiere e gli angeli lo servivano.

Il terzo capitolo della biografia è dedicato alla morte e alle esequie di Paolo: Antonio riveste anche nelle ultime tappe della vita del primo eremita un ruolo essenziale, quasi a diventare non solo l'elemento agente, ma il vero protagonista della narrazione. È come se, a pochi anni di distanza dalla morte di Antonio e dalla composizione della biografia da parte di Atanasio, la vita dell'asceta fosse già pronta per essere arricchita di nuovi dettagli e nuove miracolose vicende.

Paolo rivela al compagno che la sua fine è prossima ed esprime il desiderio di essere seppellito nel *pallium* che Atanasio donò al maestro<sup>59</sup>. Non c'è traccia di questo dono nella *Vita Antonii*, dove invece si parla di un episodio quasi speculare: Atanasio che riceve da

---

<sup>57</sup> Analizza la presenza quasi miracolosa di palme che producono anche datteri fuori stagione nelle vite dei primi eremiti del deserto A. Goddard Elliot, *Roads to Paradise. Reading the lives of the early saints*, Hanover-London, 1987, p. 135. Il tema del *locus amoenus*, con il paesaggio gradevole e la presenza di animali che, dotati di ragione, diventano amici e collaboratori dell'uomo, ha una forte matrice classica e si collega alla descrizione dei campi elisi dell'Eneide, che sicura mente Girolamo conosceva. Si veda Bastiaensen, *Jérôme hagiographe* cit., pp. 116-117.

<sup>58</sup> Si veda, con alcuni suggerimenti bibliografici sull'argomento, il commento di Delcorno al passo volgarizzato da Cavalca: Domenico Cavalca, *Cinque vite di eremiti* cit., Venezia, 1992, pp. 217-218, nota 1.

<sup>59</sup> Per Robertson, *The medieval Saints' lives* cit., p. 91, l'episodio del mantello, che contraddice apertamente Atanasio, è un artificio letterario che permette a Girolamo di far partire il suo protagonista e di farlo ritornare solo quando la morte di Paolo è già avvenuta, affinché Antonio possa procedere alla sepoltura.



Antonio in punto di morte il mantello. Per eseguire la richiesta di Paolo l'asceta si rimette in cammino, torna al suo romitaggio, prende la veste, riparte. Mentre sta sopraggiungendo alla cella dell'eremita, ha una visione: *inter angelorum catervas, et inter prophetarum et Apostolorum choros candore Paulum fulgentem in sublime conscendere*<sup>60</sup>. Paolo è morto, in preghiera: così lo trova Antonio e, superato lo sconforto, lo seppellisce con l'aiuto provvidenziale di due leoni<sup>61</sup>, prima di ritornare nel luogo della sua ascesi, portando con sé, quasi come una reliquia, la povera tunica di foglie di palma intrecciate, indossata abitualmente da Paolo. L'incontro tra i due vegliardi è “joyeuse, mais sur un fond de rivalité” come dimostra il fatto che Antonio, ritornato al suo monastero, si dichiari davanti ai suoi discepoli indegno del nome di *monachus*<sup>62</sup>.

Come si accennava, è significativo che questa vicenda non sia narrata da Atanasio, che fa di Antonio un campione solitario contro il demonio: anche se siamo ancora in un contesto prettamente eremitico, il racconto di Girolamo ci introduce per la prima volta in una Tebaide molto abitata, in cui gli asceti si incontrano e discutono tra loro le rispettive scelte di vita, in cui dividono insieme il pranzo, assistendo ai miracoli divini. È significativa, soprattutto, la condivisione del cibo, poiché segnala un primo, embrionale superamento dell'eremitismo più stretto. Come sottolinea Montanari, “a tutti i livelli sociali la partecipazione alla mensa comune è il primo segno di appartenenza al gruppo”, la famiglia, o una comunità più ampia, confraternita, corporazione, comunità monastica. L'eremita, che solitamente mangia solo, associa spesso “al rifiuto del cibo ‘coltivato’, in favore del selvatico e al rifiuto della cucina (in favore del crudo) ... il rifiuto...della convivialità come modello esemplare di consumo ‘culturale’ del cibo”<sup>63</sup>: solo nel momento dell'incontro tra i due asceti il pasto torna ad essere, con evidenti richiami eucaristici, condiviso.

---

<sup>60</sup> AA. SS., sub X Jan, I, p. 606.

<sup>61</sup> La presenza dei leoni è un *topos* della vita nel deserto: nella vita di san Macario l'asceta seppellisce una leonessa trovata morta in un episodio che unisce emblematicamente le due tematiche della presenza del felino e delle esequie celebrate da un eremita. Si veda Goddard Elliot, *Roads to Paradise* cit., pp. 164-167.

<sup>62</sup> Bastiaensen, *Jérôme hagiographe* cit., p. 109.

<sup>63</sup> M. Montanari, *Il cibo come cultura*, Roma-Bari, 2004, p. 131. Atanasio specifica che Antonio è vegetariano e assume cibo e bevande con moderazione: “edebat semel in die post solis occasum, nonnumquam biduo, triduoque sic permanens, quarta demum die reficiebatur: sumebat vero panem et sal, potumque aquae perparvum. De carnibus enim et vino reticere melius puto, quam quidam dicere, quando nec apud plurimos quidem monachorum, istiusmodi aliquid reperiatur: quieti autem membra concedens iunco contexto atque cilicio utabatur”. *Vita Antonii*, coll. 852-853. Questa pratica alimentare segnata dalla astinenza dalle carni è da collegare con la repressione della sessualità e la pratica della verginità come condizione privilegiata dell'avvicinamento a

La vicenda dell'incontro tra Paolo, primo eremita, e Antonio diventa una sorta di *topos* letterario nelle biografie degli asceti del deserto e molte somiglianze si riscontrano, per fare un esempio, tra il racconto di Girolamo e le leggende relative a Pafnuzio e Onofrio<sup>64</sup>, tanto da far affermare a Peeters che la vita dell'eremita tebano sia stata letta come una specie di guida: "ce Paphnuce avait lu la vie de S. Paul de Thèbes; il s'en suovenait un peu trop et cherchait son inspiration à d'autres sources encore"<sup>65</sup>.

La vita greca di Onofrio<sup>66</sup> si presenta come il racconto di un certo Pafnuzio che, desiderando conoscere in prima persona la vita degli anacoreti, abbandona il suo monastero in Egitto e con un modesto viatico si mette in cammino. Dopo due tappe di tre e diciassette giorni gli appare una figura umana, di aspetto terribile, con i capelli così lunghi da ricoprirgli tutto il corpo, e come unico vestimento qualche foglia<sup>67</sup>. Pafnuzio, di fronte a questo insolito incontro, fugge spaventato su una collinetta, nonostante la voce dell'essere che gli è apparso gli chieda insistentemente di tornare. Illuminato dalla grazia divina, si rende conto che il suo desiderio è stato appagato e che si trova vicino proprio a un eremita, che risponde con pazienza ai suoi quesiti rivelando il suo nome, Onofrio, e la durata della sua permanenza nel deserto, 70 anni, ispirata da un asceta che gli aveva consigliato dove prendere dimora e che gli rendeva ogni anno visita prima di morire ed essere sepolto da Onofrio stesso.

---

Dio. Le teorie su cui Antonio e i suoi seguaci nel deserto basavano la propria dieta dipendevano direttamente dalla medicina classica, in cui la sessualità era interpretata come eccesso di calore e quindi, in misura preventiva e repressiva, venivano prediletti i cibi secchi e freddi, dai quali era esclusa la carne. La scelta di non cibarsi di animali dipende quindi da teorie medico-scientifiche secondo le quali gli animali sono considerati impuri e portatori di perversione, di umori dannosi a una sana condotta cristiana. Per queste informazioni circa la dieta dei primi eremiti si vedano A. Rousselle, *Sesso e società alle origini dell'età cristiana*, Bari, 1984, p. 169 e M. Montanari, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Bari, 1988, p. 67.

<sup>64</sup> Analizza con numerosi esempi i viaggi compiuti dagli eremiti per visitare compagni nel deserto Goddard Elliot, *Roads to Paradise* cit., di cui si veda in particolare il cap. III, *Hagiographic Romance*, pp. 42-76.

<sup>65</sup> P. Peeters, *Recensione a* F.M. Esteves Pereira, *Vida de santo Abunafre (S. Onuphrio): versão ethiopica*, Lisbona, 1905, in "Analecta Bollandiana", XXV (1906), pp. 203-204.

<sup>66</sup> La *Vita* è pubblicata nell'originale greco, trascritto da un manoscritto bavarese, e in traduzione latina dai bollandisti: *De s. Onuphrio anachoreta in Aegypto*, in AA. SS. sub Jun, 12, III, pp. 24-30. La versione greca, risalente ai menologi metafrastici, dovrebbe essere la traduzione di un originale etiope, il cui più antico manoscritto (Vaticano Copto 65), frammentario e mancante della conclusione, data al 979 e in cui Onofrio compare con il nome di Bènofer. E. Amélineau, *Voyage d'un moine égyptien dans le désert*, in "Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes", VI (1884), pp. 166-194.

<sup>67</sup> Il tema dell'eremita nudo, coperto solo dai suoi capelli – e in questo differente da Paolo di Tebe, che veste una semplice tunica di foglie di palma intrecciate, nonostante sia presente, nella sua biografia, un accenno ai capelli lunghi – è un luogo comune della letteratura sui padri del deserto: si veda a questo proposito C.A. Williams, *Oriental affinities of the legend of the hairy anchorite*, Urbana, 1926, testo che tuttavia contiene numerose sviste ed omissioni, come segnalato nella recensione di P. Peeters, in "Analecta Bollandiana", XLVII (1929), pp. 138-141, che completa il catalogo segnalato da Williams.

La vicenda dell'eremita più anziano che, conosciuto l'approssimarsi della morte, chiede al compagno più giovane di procedere alla sepoltura, è un *topos* risalente al testo di Girolamo: ancora una volta presenta il tema dell'uomo cristiano che compie il suo percorso di ascesi da solo, ma che è indirizzato e assistito da un compagno nelle tappe fondamentali della sua esistenza.

Lo stesso schema legato alla morte e sepoltura si ripete nella vicenda di Onofrio e Pafnuzio: dopo una lunga conversazione il primo rivela al visitatore che è stato inviato per assistere alla sua morte e seppellirlo, e dopo essersi inginocchiato in preghiera, muore. Allora l'eremita più giovane lo seppellisce avvolgendolo nel suo mantello: il dettaglio della veste, spesso l'unico possedimento dell'eremita, torna più volte nelle biografie degli asceti del deserto: Antonio la dona, secondo Atanasio, proprio all'autore della biografia, sempre Antonio scambia il suo mantello con Paolo e in questo lo seppellisce, mentre prende dall'eremita tebano la tunica di foglie di palma intrecciate.

In alcune leggende, a marcare un parallelismo già molto evidente con le vicende di Antonio e Paolo, è presente anche un altro episodio che appare come un diretto calco del testo di Girolamo: l'arrivo dei due leoni che aiutano Onofrio a scavare la fossa. Nel volgarizzamento cavalciano delle *Vitae patrum*, nel IV libro, in una parte ossia che oggi la critica non ritiene autografa del domenicano ma aggiunta successivamente, nel capitolo relativo alla vita di sant'Onofrio si legge infatti:

E in quell'ora [morto Onofrio] cominciai a pensare, e a dire: come farò io la fossa, perocchè io non ho marrone, con che io possa cavare, acciochè io possa fare la sapoltura per soppellire il santissimo corpo? E pensando, vennero due leoni, e adorarono il santissimo corpo e poi leccarono i suoi piedi, e fatto ciò si distesono allato a lui, e piangeano meco, come se fussono uomini. Quando io ebbi orato mi levai su e dissi loro: io so che voi siete leoni ed è paciuto a Dio, che voi siate venuti qui acciochè con meco, aiutandomi facciamo sepoltura al santo corpo; state su fratelli miei e seppelliamo il corpo del Santo Padre. E tolsi una mazza, e disegnai il luogo della sepoltura e' leoni immantanente colle loro unghie feciono la fossa, ed io mi spogliai del vestimento mio e dimmezzálo, e involsi entro quel santo corpo,

e poi gli baciai i piedi, e misilovi dentro, e' leoni co' loro capi lo 'nchinaro e partironsi, e tornaro a' loro luoghi<sup>68</sup>.

L'aiuto miracoloso dei due leoni resterà, dal Trecento, un *topos* fisso nel racconto di Pafnuzio: ricompare nel *Catalogus sanctorum* di Pietro Natali (1380 circa)<sup>69</sup>, e anche, in date ormai più tarde, nella secentesca *Vita di sant'Honofrio heremita* di Paolo Regio<sup>70</sup>, vescovo di Vico Equense, e nel poema settecentesco *Vita di sant'Honofrio heremita*, in ottava rima, composto dal sacerdote Orazio Raoli<sup>71</sup>.

La presenza dei due animali è assai chiara in una predella di Pere Serra<sup>72</sup>, dedicata a sant'Onofrio, in un altare nella cattedrale di Barcellona (ora Barcellona, Museo della cattedrale)<sup>73</sup>. Molto evidente è l'associazione tra i due episodi, Paolo seppellito da Antonio, Onofrio seppellito da Pafnuzio, nelle scene di vita eremitica di Bonamico Buffalmacco nel Camposanto pisano, dove i due episodi si trovano uno nella fascia più alta dell'affresco, l'altro nella zona mediana<sup>74</sup>.

Alla fine della vicenda Pafnuzio torna nel suo monastero, con il compito di divulgare la vita di Onofrio; come nella *Vita Pauli* il racconto del viaggiatore è l'unico modo attraverso il quale possono essere conosciute le vicende degli asceti solitari: "there is no way for the experiences of these saints to become known to the world except for a traveler to return to civilization, bearing the tale"<sup>75</sup>.

---

<sup>68</sup> D. Cavalca, *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri*, edizione terza, IV, Bologna (per Giuseppe Veroli, 1825), p. 261.

<sup>69</sup> "Cumque abbas fossorium ad sepulchrum parandum non haberet, duo leones subito advenientes et corpus proni adorantes, terram instar tumuli unguibus effoderunt. Pannutius vero cospus sancti cappa sua involutum sepelivit". *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diversis voluminibus collectus: editus a reverendissimo in Christo patre domino Petro de natalibus de venetiis dei gratia episcopo Equilino*, Lione, 1514, *De sancto Onophrio eremita*, liber V, cap. CVI, fol. 102v.

<sup>70</sup> Vita di sant'Honofrio heremita raccolta da gravissimi et probati autori per monsignor Paolo Regio vescovo di Vico equense, con licenza dei superiori, Venetia, 1611, fol. 20v.

<sup>71</sup> *Vita di sant'Honofrio heremita, figlio del re di Persia* da prosa ridotta in ottava rima dal sacerdote D. Horatio Raoli d'Anagni, dedicata all'illustrissima signora Mattia Raoli nobile anagnina, in Anagni, nella stamperia di Angelo Mancini, stampator vescovale, 1705. pp. 153-155.

<sup>72</sup> Terzo membro di una famiglia di pittori, è ben documentato. L'inizio del suo apprendistato, nella bottega di Ramon Destorrenets, si situa nel 1357, la morte tra 1405 e 1408. J. Gudiol, S. Alcolea i Blanc, *Pintura gòtica catalana*, Barcellona, 1986, p. 55.

<sup>73</sup> Ibid., p. 57, cat. 123, fig. 251.

<sup>74</sup> Sottolinea il perfetto parallelismo tra la rappresentazione delle due vicende C. Frugoni, *Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)* in "Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia". Ser. 3a, XVIII, 4 (1988), pp. 1586-1592.

<sup>75</sup> Goddard Elliot, *Roads to Paradise* cit., p. 74.

## La leggenda di Patras: Antonio, Frontonio, Front de Perigueux

Sei secoli dopo i testi di Atanasio e Girolamo, nell'Europa cristiana si diffonde una leggenda che ha per protagonista Antonio: è la cosiddetta leggenda di Patras<sup>76</sup>, in cui l'autore sviluppa in un latino ormai molto lontano da quello classico e inventando numerosi dettagli, due vicende fornitegli dalle *Vitae patrum*: il miracolo dei cammelli che vanno a soccorrere i monaci affamati e assetati nel deserto e la visita di Antonio a Paolo di Tebe. La leggenda è ampiamente documentata<sup>77</sup>: anche se non tutti i testimoni recensiti dai bollandisti contengono il testo completo, il loro numero è sufficiente a tracciare una certa diffusione, perlomeno in Italia e in Francia, tra X e XV secolo. Per essere contenuto in un breviario<sup>78</sup> dell'ordine dei canonici regolari di sant'Antonio che scelse l'eremita egiziano come proprio patrono, il testo compare anche sotto il nome di *legenda breviarii*: già dal titolo, *incipiunt acta beati Antonii et Pauli heremite collecta de Vitas Patrum, mense ianuario die XVII*<sup>79</sup>, la leggenda ha l'aspetto di una lezione da leggersi il 17 gennaio, giorno in cui veniva celebrata la festa del santo. In questa forma la prima parte del testo, diviso in nove lezioni, compare anche nel Breviario Grimani, a riprova dell'ampia diffusione della leggenda e del suo utilizzo come lettura nel giorno della festa del santo. Il breviario, composto di 832 fogli in pergamena, vergato in due colonne, con la minuscola gotica continuata fino al primo terzo del secolo XVI, ed eseguito per uso dell'ordine francescano, reca oltre cento miniature figurate a tutta pagina ad

---

<sup>76</sup> P. Noordelos, F. Halkin, *Une histoire latine de S. Antoine. La "Légende de Patras"*, in "Analecta Bollandiana", LXI (1943), pp. 211-223 (introduzione) e 224-250 (testo).

<sup>77</sup> Sette manoscritti, di cui cinque provenienti dal capitolo di San Pietro, sono conservati a ROMA, Biblioteca Apostolica Vaticana, (lat. 1189, del X-XI sec., A 2, del X-XI sec., A 3, del XIII sec., A 7, del XIII-XIV sec., A 9, del 1339, A 8, del XV sec., Palatinus 853, del XIV-XV sec.) Gli altri sono: ROMA, San Giovanni in Laterano, A 67, del XIII-XIV sec., COLONIA, Wallraf 168, del XIV sec., LONDRA, British museum, add. 30972, del XV sec., BRUXELLES, Biblioteca reale, 8077-82, del XV secolo, BERLINO, Theol. Fol. 280 (breviario Grimani), del XV sec., VENEZIA, Biblioteca marciana, lat. 36, del XV secolo, PARIS, Bibliothèque Nationale, lat. 755 (lezionario della Basilica vaticana o cappella papale, designato a torto sotto il nome di Breviario di Montemaggiore), del XIII sec., PARIS, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. lat. 386, del XIV sec., NANCY, Biblioteca pubblica, 27 (249), del 1473. L'ultimo testimone recensito dai bollandisti, (ROMA, Biblioteca Casanatense, 3898), del XV sec, già appartenente alla biblioteca dei francescani di Stroncone, vicino Terni, in Umbria, contiene oltre a un rimaneggiamento della leggenda di Patras un prologo, sulla *pueritia s. Antonii* e un *epilogus de tentationibus et morte s. Antonii*. A questi vanno aggiunti la *lienda de sanctu Paulo primu romitu*, e la *translatio* di Antonio a Costantinopoli (la cosiddetta leggenda di Teofilo) a testimoniare, come chiariremo meglio in seguito, un legame spesso inscindibile tra le varie parti del *corpus* agiografico antoniano. Per la descrizione di quest'ultimo codice si veda C. Delcorno, *La tradizione delle "Vite dei santi padri"*, Venezia, 2000, pp. 364-366.

<sup>78</sup> PARIS, Bibliothèque nationale, Nouv. acq. lat. 386.

<sup>79</sup> Noordelos, Halkin, *Une histoire latine* cit., p. 224.

accompagnare un calendario, alcuni salmi, rubriche relative alle diverse feste liturgiche a partire dall'avvento, litanie e inni per tutto l'anno, uffici dei santi, un ufficio della Vergine, un ufficio dei morti, e alcune preghiere. Di composizione fiamminga, il libro fu miniato in un tempo piuttosto lungo, negli anni intorno 1520, a opera di tre artisti sulla cui identità ancora si discute<sup>80</sup>.

Una laude derivante dalla leggenda di Patras si legge anche in un codicetto di una trentina di carte contenente una silloge di 21 laude, acquistato nel 1969 dalla Kennet Spencer Library della Kansas University. Il laudario, trecentesco, ma con aggiunte quattrocentesche, proviene dalla città di Arezzo e apparteneva alla "Compagnia di sant'Antonio", confraternita che aveva in gestione un ospedale per la cura dei lebbrosi. Nel manoscritto l'Ufficio di sant'Antonio, alle carte 1r-6r, da recitarsi con ogni probabilità il 17 gennaio nel giorno della festa del santo, racconta, in quattro lezioni, la leggenda di Patras, forse scelta proprio perché presenta un Antonio non come solitario eremita, ma come attorniato da un gruppo di discepoli e per questo più adatta alle esigenze confraternali<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Acquistato e commissionato da Antonio Siciliano, ciambellano del duca di Milano, durante la sua ambasceria in Fiandra nel 1514, il Breviario fu da questi venduto verso il 1520 per 500 ducati al cardinale Domenico Grimani (1461-1532), patriarca di Aquileia, raffinato umanista e mecenate, che lo lasciò per testamento al nipote Marino, divenuto nel 1517 patriarca di Aquileia per rinuncia dello zio, con la precisa disposizione che alla scomparsa di costui il codice passasse alla signoria di Venezia, come informa Marin Sanudo nei suoi diari. Il prezioso codice passò poi all'altro nipote di Domenico, Giovanni Grimani, assunto anch'egli al patriarcato di Aquileia, che sembra che fosse particolarmente interessato al breviario ed ebbe, alla scomparsa del fratello, dalla repubblica di Venezia il privilegio di conservare presso di sé l'opera preziosa, prima di affidarla, poco prima di morire nel 1592, con la sua splendida legatura, entro uno scrigno di ebano ornato di cammei e pietre preziose, alla biblioteca Marciana, dove lo troviamo accuratamente descritto in un inventario del 1604. Per un'analisi artistica del Breviario, capolavoro della miniatura fiamminga, si vedano: M. Salmi, *Introduzione critica*, in *Breviario Grimani*, Milano, 1971, pp. 13-44 (con tuttavia numerose imprecisioni iconografiche nelle schede di G.L. Mellini in appendice all'opera) e C. Limentani Viridis, *Breviario Grimani*, in *Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle biblioteche dell'Italia nord-orientale*, a cura di C. Limentani Viridis, schede di M.G. Duodo, C. Limentani Viridis, P. Torresan, Vicenza, 1981, pp. 87-92, scheda 26. Su Domenico Grimani e la sua attività di ricco committente e illuminato collezionista M. Gottardi, *Grimani, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, Roma, 2002, pp. 599-613.

<sup>81</sup> Per il Laudario aretino si veda: J. Dutshke, S. Kelly, *Un ritrovato laudario aretino*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", XIV, 2 (1985), pp. 155-183. Gli autori, pur riconoscendo la diffusione della leggenda di Patras, la considerano "apocrifa", sottintendendo un giudizio di valore che non ha ragione di esistere nel *corpus* agiografico antoniano. Interessante, da parte dei due autori, è anche la pubblicazione di tre Laude in volgare in onore di sant'Antonio, sempre contenute nel manoscritto. La lauda 8 contiene un interessante resoconto della biografia dell'eremita, in cui si mescolano elementi tratti da testi diversi: l'Antonio che *'l mondo abandonasti* atanasiano, l'abate che *nell'Egitto...stava 'n Patrasse...e per le mura messo nelle sporte* lascia la città per il deserto, il viaggiatore che va a conoscere *Pàulo remita*, a testimonianza, ancora una volta, della mescolanza inscindibile tra elementi agiografici provenienti da testi diversi. (Per la Lauda citata si veda Ibid., pp. 176-177).

Scarse – ma non assenti – sono le testimonianze di volgarizzamenti della leggenda, a ulteriore riprova che il testo agiografico era diffuso e conosciuto e veniva spesso affiancato alla biografia atanasiana. Una miscellanea di scritture volgari, risalente alla fine del XIV secolo, in origine posseduta dalle monache benedettine del monastero di Sant'Antonio in Polesine, fondato da Beatrice d'Este e oggi conservata alla Biblioteca Estense di Modena<sup>82</sup>, contiene un

---

<sup>82</sup> MODENA, Biblioteca Estense universitaria, *Miscellanea di scritture volgari*, Appendice Campori, ? T 6.10. La famiglia Campori tenne il feudo del castello di Soliera dal 1636 fino a tutto il secolo XIX. Giuseppe (1821-1887) fu il primo a collezionare manoscritti, affidandoli, nel testamento del 1885 alla biblioteca Estense. Suo nipote Matteo commissionò il restauro di molti volumi nei primi anni del '900: quelli che portano l'iscrizione *Mattheus Campori in patruī reverentiam ex integro ligari iussit...* – come il nostro testo: *Mattheus Campori in patruī reverentiam ex integro ligari iussit MCMVIII* – sono legature artistiche eseguite dal famoso legatore Dante Gozzi. Si veda: *Le raccolte campori all'estense. Mostra antologica nel primo centenario della morte di Giuseppe Campori (1887-1987)*, a cura di A. Chiarelli, P. Di Pietro Lombardi, E. Manzini, P. Ortolani, A.R. Venturi, Modena, 1987, pp. V-VI.

Il monastero di Sant'Antonio in Polesine, che tuttora ospita un piccolo nucleo di monache benedettine, è uno dei complessi monastici più antichi di Ferrara. Il toponimo Polesine ricorda come il monastero occupasse un'isola posta in un punto di defluenza dei due rami principali del Po altomedievale, il Po di Volano e il Po di Primaro. Nel 1451, per volere di Borso d'Este il Polesine di Sant'Antonio fu annesso definitivamente alla città e cinto di mura il suo lato meridionale. La beata Beatrice d'Este scelse volontariamente la clausura, benché destinata al matrimonio, adottando inizialmente un'esperienza religiosa di taglio eremitico: Beatrice e le altre fanciulle abbandonati gli abiti secolari, si vestono di saio tessuto di grossa lana dedicandosi alla contemplazione e agli esercizi di mortificazione, senza un orientamento spirituale guidato, ma seguendo una libera scelta pauperistica. Soltanto in seguito le eremite assumono i precetti di un ordine monastico istituzionalizzato: papa Innocenzo IV assegna loro la regola di san Benedetto in forma ridotta a opera dei minori francescani e la concessione è confermata da Alessandro IV il 5 febbraio 1256. Le monache guidate da Beatrice d'Este ebbero un primo ritiro in un'isola del Borgo della Pioppa – l'attuale sobborgo di Quacchio a sud-est della città – presso la chiesa di San Lazzaro, nel 1254 queste si trasferirono nella chiesa di S. Stefano della Rotta di Focomorto, come risulterebbe da un documento della curia arcivescovile di Ferrara. Dopo pochi anni – nel 1257 – le monache benedettine entrarono in possesso della sede definitiva sull'isola, acquistando per la cifra di 1000 ferrarini vecchi *conventus, terras, domos et ortos quae ipse prior et fratres...habent et possident in Pollicino S. Antonii de Ferrara*. Sull'isola risiedeva infatti una piccola comunità di frati agostiniani menzionati per la prima volta nel 1229 in un atto di investitura; i frati nel 1256 hanno ancora sede a Sant'Antonio, come testimonia una procura del 24 settembre: un anno dopo li troviamo nella vicina chiesa di Sant'Andrea avuta dai canonici del Duomo in cambio della precedente sede di sant'Antonio di Polesine. Le monache iniziarono i lavori di riadattamento del complesso, che proseguirono per vari anni anche dopo la morte di Beatrice (1262). Nel 1264 il testamento della seconda di Azzo VII d'Este prevede una somma per contribuire alla fabbricazione della chiesa: l'esistenza del progetto edilizio è d'altronde confermato dal breve di Clemente IV del 1264 che concede alla monache di demolire la loro precedente sede – Santo Stefano della Rotta – e di riutilizzare i materiali della loro precedente costruzione. I lavori erano probabilmente ancora in corso nel 1287, come si potrebbe dedurre da una norma degli Statuti (libro II, rubrica CXXI) che stabilisce una cifra di cento ferrarini l'anno per dieci anni *pro constructione et aptatione dicti loci sancti Anthonii de Pollicino*. La consacrazione avvenne solamente nel 1413. Il convento, a cui la fondazione estense attribuisce un particolare rilievo nella storia della città, ebbe un'enorme importanza nel corso del Rinascimento, configurandosi, fin dalla sua origine, come il luogo dove prendevano i voti le fanciulle più nobili della città: tra le sessanta monache ospitate nel monastero nel 1466 vi era anche Margherita, sorella di Borso d'Este. Si vedano per la storia del monastero, C. Guarnieri, *Il monastero di S. Antonio in Polesine: un'isola nella città*, in *S. Antonio in Polesine. Archeologia e storia di un monastero estense*, a cura di C. Guarnieri, (Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna, 12), Firenze, 2006, pp. 13-15, L. Castelli, *Il monastero di S. Antonio in Polesine: un approccio storico artistico in età medievale*, Ferrara, 1992, pp. 20-21.

volgarizzamento della *Vita Antonii*, la leggenda, sempre in volgare, della traslazione delle reliquie dell'eremita a Costantinopoli, una storia del monachesimo cistercense e un sermone e una vita di san Bernardino, una vita di san Gregorio e una vita di Beatrice d'Este, che frequentò il monastero di Gemmola, fondato dall'omonima zia. Le prime carte del manoscritto contengono un volgarizzamento della *Vita Pauli*, che segue l'impianto della biografia geronimiana, ma che presenta – nell'episodio dell'incontro tra Antonio e il primo eremita – una diretta derivazione dalla leggenda di Patras. A indicare infatti la strada all'asceta in viaggio non sono il satiro, il centauro e la lupa, come nella biografia dell'eremita di Tebe, ma è Agatone, un uomo che per i suoi peccati ha visto spuntare sul capo un paio di corna, e che, grazie all'incontro con Antonio, riprenderà la forma umana. Nel volgarizzamento è evidente la contaminazione con la *Vita Pauli*: Agatone, infatti, è descritto come *quasi una forma de homo piccolo col naso ritorto e lungo con corna in fronte e aveva i piedi come di capra*<sup>83</sup>, con un ricordo – nelle estremità animalesche – del satiro. Nel mostruoso personaggio, insieme uomo e animale, non attestato da altre fonti, si può leggere forse un ricordo – anche solo onomastico – dell'Agatone anacoreta e abate nel deserto di Scete, uno dei più celebri padri del deserto, vissuto tra il IV e il V secolo<sup>84</sup>.

Antonio, abate alla testa di un monastero nella città di Patras<sup>85</sup>, è desideroso di solitudine, e non riesce a compiere come vorrebbe i servizi divini, *quia cotidie videbat ad se venire multas gentes*<sup>86</sup>: illuminato da un angelo, lascia il monastero di notte con alcuni compagni e, calatosi con una cesta sostenuta da una fune, *per funiculum*<sup>87</sup>, dalle mura cittadine, si avventura nel deserto. Arrivati a una fonte, i monaci scorgono un *serpentem magnus valde, qualem umquam nondum viderat homo*: raccolti in preghiera, *viderunt ipse draconem fugientem*<sup>88</sup>. Solo una volta scacciato il dragone, i viaggiatori *ascenderunt ad superiorem locum et benedixerunt*

---

<sup>83</sup> *Miscellanea di scritture volgari* cit., p. 5 (numerazione moderna).

<sup>84</sup> Si veda, per una breve biografia di Agatone, G. Eldarov, *Agatone*, in *Bibliotheca sanctorum*, I, Roma, 1961, col. 344.

<sup>85</sup> Nonostante 17 manoscritti siano unanimi, senza esitazioni né varianti, nel nominare la città di Patras, è impossibile identificarla con quella del Peloponneso. Si tratta forse di una variante per Petra? Secondo la Graham (R. Graham, *A picture-book of the life of St. Anthony the Abbot, executed for the monastery of St. Antoine de Viennois in 1426*, Oxford, 1933, pp. 17-18) si tratterebbe di una cattiva interpretazione del passo in cui Sozomeno afferma che Antonio proviene da una famiglia ricca, τῶν εὐπαιδῶν.

<sup>86</sup> Noordelos, Halkin, *Une histoire latine* cit., p. 224.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>88</sup> *Ibidem*.



*fontem aquarum et biberunt ex ea, et confortati sunt*<sup>89</sup>. È interessante notare che, come già nel testo atanasiano e come sarà presente con maggiore evidenza nel proseguio della leggenda, spesso i miracoli degli eremiti nel deserto sono legati all'acqua, sicuramente per il valore simbolico di questo elemento, ma anche per le necessità reali e pressanti degli asceti nelle regioni desertiche. Il miracolo dell'esorcismo della fonte – come si accennava – può trovare un parallelismo nell'episodio della prima biografia in cui Antonio, per soccorrere i suoi compagni affamati, fa zampillare dell'acqua nel deserto.

Il quarto giorno i monaci cominciano a *dicere et murmurare intra se*<sup>90</sup> per la mancanza di cibo: Antonio, tra le lacrime, prega il signore di soccorrerli. Intanto un non meglio precisato re di Palestina (*quidam...rex civitatis Palestinae*<sup>91</sup>), che giace ammalato nella sua reggia, è avvertito in sogno per tre notti da un angelo di inviare ai monaci dei viveri. Su consiglio di un mendicante, che in alcune versioni della leggenda è esplicitamente un angelo travestito, invia una carovana di dodici cammelli, con un numero dalle chiare valenze evangeliche, *unus ex illis camelis primitarius*, con al collo una *squillam*<sup>92</sup>, per essere da guida degli altri undici. I monaci, che vedono sopraggiungere gli animali con i viveri mentre sono raccolti in preghiera, benedicono Dio, che li ha salvati da una morte per fame. Antonio impartisce loro uno strano ordine, che ha attirato l'attenzione dei critici:

fratres, conducite ipsos camelos in hospitium, ut eis mereretur, et lavates pedes eorum, ut habeant requies, et date illis ad comedendum de hoc quod ipsi adportarunt et aqua similiter, et Dominum Deum nostrum glorificamus<sup>93</sup>.

Come nota Vaccari, l'episodio della lavatura dei piedi dei cammelli è un evidente calco dal Genesi (XXIV, 32) in cui si narra dell'arrivo alla casa di Laban in Mesopotamia del servo di Abramo, mandato a chiedere per Isacco la mano di Rebecca. Laban gli si fa incontro e *introduxit eum in hospitium ac destravit camelos deditque paleas et fenum et aquam ad lavandos pedes camelorum et virorum, qui venerant cum eo*. Curioso è tuttavia il fatto che tra tante varianti della leggenda di Patras, resti sempre costante l'atto di lavare i piedi ai cammelli, così come è presente nel testo della Vulgata letto nel Medioevo, secondo una

---

<sup>89</sup> Ibid., p. 229.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ibid., p. 230.

<sup>92</sup> Ibid. p. 231.

<sup>93</sup> Ibid., p. 232.

pratica, tuttavia, che non trova corrispondenza in nessuna tradizione, nemmeno araba. Il passo del Genesi fu poi modificato e reso più coerente dalla commissione sistina creata per la revisione della Vulgata, che pose *eius* al posto di *camelorum*<sup>94</sup>.

Dopo aver eseguito gli ordini del maestro, i monaci lasciano partire i cammelli, con un messaggio per il loro padrone: vedendo ritornare, contro ogni aspettativa, i suoi animali, il re lascia il suo regno ed entra nel monastero di Patras che miracolosamente conta e sempre conterà 335 monaci: *in sempiternum non minuetur numerus monachorum et si unus moritur in loco illo, statim alter ingreditur*<sup>95</sup>.

Questa prima parte della leggenda, come si accennava, non nasce in origine riferita ad Antonio, ma a Frontonio, un eremita che ha un posto nella letteratura agiografica solo per il miracolo dei cammelli giunti in soccorso dei monaci affamati nel deserto. A questo fatto, l'opuscolo che ne conserva memoria, di difficile datazione sia cronica, sia topica<sup>96</sup>, premette e fa seguire solo poche righe come introduzione e commiato, senza che quindi il testo si caratterizzi come una vera e propria "vita"<sup>97</sup>. L'autore anonimo della leggenda di Patras non fa altro che riadattare la storia della vita di san Frontonio narrata nelle *Vitae patrum* inserendola in quella di Antonio, arricchendola di alcuni particolari e introducendo piccole variazioni, a partire dall'iniziale apparizione notturna di un angelo a sant'Antonio, per proseguire con l'apparizione del dragone dentro il pozzo, con una variazione nel numero dei cammelli, ridotto da 70 a 12, e con il finale edificante, in cui il re si fa monaco, entrando nella comunità di Antonio.

La vita di san Frontonio come fonte per la leggenda di Patras, elemento su cui già si erano concentrati i Bollandisti, ha ricevuto ultimamente una nuova attenzione grazie a uno studio di

---

<sup>94</sup> A. Vaccari, *La leggenda di s. Frontonio*, in "Analecta Bollandiana", LXVII (1949), pp. 318-323.

<sup>95</sup> Noordelos, Halkin, *Une histoire latine* cit., p. 233.

<sup>96</sup> La presenza dei cammelli serve a collocare l'episodio in una regione orientale, però Frontonio, all'infuori di questo episodio, non è protagonista di nessun testo orientale: l'Halkin ["Analecta Bollandiana", LXI, (1943), p. 215] considera la leggenda occidentale, per il Vaccari ["Analecta Bollandiana", LXVII (1949), pp. 323-236] invece si tratterebbe comunque di una leggenda di origine orientale. Una versione colloca la vicenda *sub Antonino imperatore*, ma gli Antonini regnarono per tutto il II secolo e non è precisato di quale si stia parlando. Piuttosto, alcuni elementi della vita monastica qui rappresentati, come i monaci che a cori alternati cantano le ore canoniche, collocano la vicenda tra il VI secolo e la seconda metà del VII. Il Vaccari conclude che potrebbe trattarsi di una tradizione orale, forse già orientale, fissata solo successivamente, in Occidente, in latino. Il più antico manoscritto contenente la leggenda risale al X secolo (BERLINO, theol. fol. 275).

<sup>97</sup> Vaccari, *La leggenda di s. Frontonio* cit., pp. 309-310. Per il testo della vita di san Frontonio si veda *P.L.*, LXXIII, coll. 428-432.

Elisa Catoni, teso a identificare l'iconografia di un ciclo di affreschi quattrocenteschi presente nelle pareti est del chiostro dell'eremo agostiniano di Lecceto<sup>98</sup>, a lungo riferito iconograficamente prima a sant'Agostino e poi a sant'Antonio, e di cui invece si è chiarito il soggetto solo notando che i particolari della vita di Frontonio non presenti nella leggenda di Patras erano ancora leggibili, pur nel cattivo stato di conservazione del chiostro, nelle scene affrescate<sup>99</sup>. Il ciclo sarebbe dunque, iconograficamente, un *hapax legomenon* in Italia, dove non sono attestate altre raffigurazioni di Frontonio: probabilmente alla committenza erudita non interessava tanto la celebrazione del santo, quanto il significato esemplare del racconto, la scelta comune del ritiro ascetico, la necessità di un comportamento generoso per i laici.

È interessante notare come la leggenda di Frontonio passò quasi senza variazioni non solo nella leggenda di Patras, che conobbe nel Medioevo sicuramente un successo maggiore della versione di origine, ma per ragioni prettamente onomastiche, anche, malamente raffazzonata, nella biografia di san Front<sup>100</sup>, primo vescovo del Périgueux alla fine del IV secolo,

---

<sup>98</sup> E. Catoni, *Gli affreschi quattrocenteschi nell'eremo agostiniano di Lecceto*, in "Iconographica", I, 2002, pp. 64-106, in particolare, per il ciclo in questione, pp. 82-88. L'eremo fu fondato a otto chilometri a ovest di porta San Marco a Siena, in un bosco di lecci, a solo un km dall'eremo di San Leonardo al Lago (vicinanza che spesso ha originato negli storici confusione tra i due edifici, anche perché pare che il nome originario di Lecceto – attestato dal 1392 – fosse Selva del Lago). Il documento più antico sul convento agostiniano è del 1223 e dà la chiesa come già esistente. Nulla si sa sulle origini dell'eremo, che, secondo alcune ipotesi risalirebbe a un'epoca anteriore alla leggendaria visita di sant'Agostino a Siena nel 387. Secondo le ipotesi più recenti, la sua fondazione si situa nel periodo tra il 1189-1190 e il 1223. Si veda a questo proposito B. Hackett, *Cinque eremi agostiniani nei dintorni di Siena*, in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena, 1990, pp. 45-72, in particolare pp. 57-67. È interessante scoprire come nella storia dell'eremo di Lecceto, quando, nel 1378, nella crisi seguita alla morte di Gregorio XI, santa Caterina esorta il gruppo eremitico a "escire dal bosco, e venire ad intrare nel campo di battaglia" a favore di Urbano VI, gli eremiti non si lasciarono convincere neppure dall'esempio del "glorioso santo Antonio, il quale, benché molto sommamente amasse la solitudine, non dimeno spesse volte se ne partiva per confortare i cristiani", a riprova che il severo modello eremitico antoniano si prestava a molteplici interpretazioni. I due passi sono citati in Delcorno, *Introduzione* cit., p. 25.

<sup>99</sup> In realtà, come nota sempre la Catoni, si potrebbe anche trattare di una contaminazione tra le due figure di eremiti, dato che l'ultima scena, perduta, ma nota da una descrizione (E. Giorgi, *Notizie storico-artistiche dell'eremo di Lecceto*, Montepulciano, 1936, dattiloscritto conservato presso la Biblioteca della Soprintendenza per i beni artistici e storici delle province di Siena e Grosseto) sembrerebbe rappresentare l'entrata del re di Palestina nel monastero, dettaglio che manca nella *vita Frontonii*.

<sup>100</sup> Il testo è pubblicato in M. Coens, *La vie ancienne de Saint Front de Périgueux*, in "Analecta Bollandiana", XLVIII (1930), pp. 324-342 (introduzione) e pp. 343-360 (testo). Intorno al sepolcro di Front – nella collina che diventerà poi Le Puy Saint-Front – fu costruita una cappella, forse patrocinata dai benedettini, e in seguito passata ai canonici regolari di sant'Agostino. Il vescovo Chronopo (500-536) avrebbe posto le basi, secondo la tradizione locale, di una prima chiesa, distrutta verso il 732 dai Normanni che ritornarono ancora nell'845 (quando un miracolo protesse l'abbazia) e nel 927. Alla fine del X secolo iniziò la costruzione di una chiesa che sarà consacrata solo nel 927, e sarà riservata ai religiosi, mentre un altro edificio, a cupole, ispirato ai Santi Apostoli di Costantinopoli, fu edificato, nell'XI secolo, in coincidenza con l'apertura della chiesa ai pellegrini del cammino di Santiago. Per queste notizie si veda: J. Secret, *Saint-Front*, Yonn, 1970, pp. 2-3.

perseguitato dal pagano Siquirus. L'autore ha perfino tralasciato di variare alcuni nomi e all'inizio della vicenda, l'azione è situata non in Gallia, dove è ambientata la gran parte della vita, ma *in Cappadotiis*<sup>101</sup>.

Secondo lo schema già noto, Front esorcizza una fonte infestata da un dragone e da molti serpenti e poi, continuando con un calco della vita di Frontonio quasi letterale, deve calmare i monaci che protestano per la mancanza di cibo. Intanto un angelo appare per tre volte al Siquirus, governatore in Gallia, che, su consiglio di un amico, invia 70 cammelli, senza guida, ma carichi di viveri, alla ricerca dei monaci. Talmente grande è la gioia del pagano nel vederli ritornare, dopo aver sfamato i cristiani, che decide di farsi battezzare. Come ipotizzano i bollandisti, l'agiografo di san Front, inserendo questo episodio miracoloso nella vita del santo locale, intendeva probabilmente aggiungere nuovi elementi miracolosi alla figura del primo vescovo di Perigueux, le cui vicende si perdevano nella leggenda.

Riassunte le principali vicende filologiche legate all'episodio miracoloso dei cammelli, si può proseguire con la lettura della antoniana leggenda di Patras, per scoprire come anche la seconda parte del testo presenti un evidente calco da un'altra fonte agiografica.

L'autore anonimo ci presenta infatti Antonio come fiero del successo delle sue preghiere, che hanno sortito l'arrivo dei viveri: è pronto addirittura a dichiarare che *non est aliud homo in terra solitarius similis mihi*<sup>102</sup>. Ma una voce celeste gli svela l'esistenza di Paolo il semplice,

quem matrem suam in adulterium peperit et portavit in excelsis montibus, et misit  
eum in speluncam leonis et revolsit lapidem magnum ut nullus quidem cognosceret  
verecundiam matris eius<sup>103</sup>.

Evidentemente siamo di fronte alla vicenda dell'incontro tra Antonio e Paolo di Tèbe, ma l'autore della leggenda di Patras, che già ha mostrato poca confidenza con la geografia, confonde il primo eremita con Paolo il semplice, discepolo di Antonio, presente in alcuni passi della Storia Lausiaca di Palladio, e, da orfano, lo trasforma, “avec une liberté, ou plutôt une désinvolture déconcertante”, nel figlio illegittimo di un adulterio<sup>104</sup>. Mentre Antonio sta

---

<sup>101</sup> Coens, *La vie ancienne de Saint Front* cit., p. 350.

<sup>102</sup> Noordelos, Halkin, *Une histoire latine* cit., p. 233.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> Probabilmente il legame di Paolo il semplice con una vicenda adulterina deriva, per l'autore della leggenda di Patras, sempre da Palladio, che narra la partenza dell'uomo per il deserto dopo aver scoperto l'adulterio della moglie. Palladio, *La storia lausiaca* ed. cit., pp. 118-127.

dormendo, *in lectum suum, venit ei vox de celo*, che gli indica l'esistenza di Paolo, che vive come lui *solitarius*:

Paulum Simplicem heremita, quem matrem suam in adulterium peperit et portavit in excelsis montibus, et misit eum in speluncam leonis et revolsit lapidem magnum, ut nullus quidem cognosceret verecundia matris eius; et nutritus est ibi omnibus diebus vite sue da sanctorum ciborum escas celi per corvum semper afferentes ei dimidium panem; cuius oculi feminam umquam non viderant<sup>105</sup>.

Guidato da due lupi, e non da un centauro e un satiro come nella versione di Girolamo, arriva alla grotta di Agatone, *hominem habentem in capite suo duo cornua quasi cervus, et ungulis eius ut camelus*<sup>106</sup>: un eremita, che *propter iniquitatem* ha visto spuntare due corna sul capo. Raggiungendo sulla strada da seguire, Antonio bussa alla porta dell'eremitaggio di Paolo, che dapprima crede di aver a che fare con Satana, poi lo invita a pentirsi del suo peccato di vanagloria:

tu es Antonius, abbas magni monasterii, qui cum sederes in cellulam tuam, exaltasti te meliorem esse quam aliis monachis. Ora ad Dominum ut non reminiscar Dominum peccatum tuum<sup>107</sup>.

Infine lo accoglie, gli porge alcune questioni e, come nella versione di Girolamo, divide con lui il pasto portato da un corvo. Assai simile alla fonte di partenza è anche la conclusione della leggenda, con i due eremiti che si salutano e Paolo che chiede ad Antonio, con un evidente anacronismo, tipico dell'anonimo autore, di portargli il vestito che ha ricevuto da re Teodosio<sup>108</sup>. Antonio ritorna al suo monastero, questa volta accompagnato da Agatone, che ha ripreso miracolosamente la forma umana:

Et cum pervenisset ad locum ubi viderat ille homo peccator, qui cornua habuerat, gratias reddidit Deo, quia sanum eum invenerat. Cumque vidisset Agathonem beatum Antonium, cecidit ad pedes eius dicens: «Misit Dominus super me servum

---

<sup>105</sup> Noordelos, Halkin, *Une histoire latine* cit., p. 234. Si noti nella vicenda di Paolo la presenza dei due leoni, animali già notati nella vita dell'eremita Macario e che avranno un ruolo determinante nella conclusione della leggenda, come già nella composizione geronimiana.

<sup>106</sup> Ibid., p. 235.

<sup>107</sup> Ibid., p. 237.

<sup>108</sup> Non era Teodosio a regnare all'epoca in cui Antonio, novantenne, rese visita a Paolo: la menzione dell'imperatore può forse derivare da una contaminazione con la *Storia Lausiaca*, che già l'autore della leggenda di Patras ha già mostrato di conoscere, in cui un altro eremita, Giovanni di Licopoli, è messo in relazione con il sovrano. Noordeloos, Halkin, *Une histoire latine* cit., p. 239, nota 2.

suum propheta ut sanaret me. Et sanus factus sum, gratias Deo, qui fuit primitus  
similis bestie. Vere, pater, non dimittam te, sed tecum ad monasterium venio»<sup>109</sup>.

Ad Agatone Antonio affida la guida dei suoi monaci, nel monastero di Patras, prima di ritornare alla grotta di Paolo: come nella *Vita* scritta da Girolamo, lo trova già morto e lo seppellisce con l'aiuto di due leoni.

Difficile è giungere a conclusioni certe sull'autore della leggenda di Patras: è probabile, per i numerosi errori geografici commessi, che non sia un orientale, ma piuttosto un occidentale. Problematica è anche la datazione del testo: i primi due manoscritti che lo tramandano risalgono al X-XI secolo, quindi bisogna dedurre che il racconto fu composto prima dell'anno mille. Nonostante la povertà di questi elementi la leggenda è assai interessante per delineare la grandezza della fama raggiunta dal nostro eremita nell'Alto Medioevo: la biografia atanasiana, già letta e tradotta in molte lingue, ha bisogno di essere arricchita di nuovi dettagli, a questo scopo sono utilizzate le vicende di un eremita poco noto, Frontonio, e una rielaborazione della *vita Pauli* di Girolamo, in cui già Antonio campeggiava come protagonista indiscusso.

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 239.

## Antonio e Alfonso Buen Hombre: una leggenda orientale?

Significa beatitudini vestre devotus cappellanus magno affectu Alfonso quia in deserto Scithi que est in Egypto...ubi flores anachoritice crescunt, sunt aduhuc ibi monachi de regula Antonii vel Macharii, id est multa monasteria populosi; inter quos monachos dictus frater invenit legendas sanctorum Patrum in multis et diversis voluminibus magni valde, in quibus libris continentur multa miraculosa de vita et doctrina sanctorum parviorum illarum, que hactenus in latinum non venerunt, de quibus excipit multa et transtulit in latinum libellum qui continet de hystoriam de pugna mirabili et inusitata, qualiter beatus Antonius contra dyabolum pugnavit ipsum vincendo. (...) Ah honorem Domini nostri Iesu Christi incipit legenda mirabilis quam frater Alfonsus, ordinis Predicatorum, de arabico transtulit in latinum, anno Domini Mo CCCo quadragesimo primo, excerpta de magna et longa legenda sua<sup>110</sup>.

Il prologo di un manoscritto del XV secolo, oggi conservato a Londra<sup>111</sup>, contiene oltre alla dedica a uno sconosciuto signore, alcune importanti informazioni sull'autore del testo che segue, una *Tentatio sancti Antonii*. Da esso siamo infatti informati che Alfonso Buen Hombre, dell'ordine dei frati predicatori, ha tradotto in latino nel 1341 alcune leggende arabe relative al santo eremita. Da una ricerca compiuta dai Bollandisti è risultato che la *tentatio* è parte di un testo più ampio, sempre dedicato all'asceta, che contiene diverse leggende con scarsi punti di contatto con le biografie più antiche<sup>112</sup>.

Un secondo manoscritto, conservato a Monaco (clm. 5681) presenta una lettera dedicatoria più ampia, da cui si ricavano ulteriori notizie sul presunto traduttore, che era di origine

---

<sup>110</sup> F. Halkin, La légende de saint Antoine traduit de l'arabe par Alphonse Bonhome o. p., in "Analecta bollandiana", LX (1942), p. 161.

<sup>111</sup> LONDRA, British Museum, Add. 30972.

<sup>112</sup> Da uno spoglio metodico dei cataloghi delle principali biblioteche europee effettuato dai bollandisti è risultato che contengono recensioni abbreviate del testo di Alfonso i seguenti manoscritti: MUNSTER, Biblioteca dell'Università, ms. 432, del XV-XVI sec., OSNABRUCK, Gymnasium Carolinum, ms. 11, del XV secolo, DANTZIG, Biblioteca comunale, ms. mar. F 42, del XV secolo, TREVES, Biblioteca comunale, ms. 1143 (già 722), del XIV-XV secolo, KLOSTERNEUBURG, Stiftsbibliothek, ms. 411, del XV secolo. Contengono invece il testo completo: BRUXELLES, Biblioteca reale, ms 8077-82, del XV secolo, COLONIA, Archivio storico, ms wallraf 168, del XIV secolo, TREVES, Biblioteca comunale, ms. 1735b del XV secolo, BERLINO, Biblioteca comunale, ms. theol. Fol. 280, del XV sec., MÜNCHEN, Bayerischen Staatsbibliothek, Clm. 8395, del XV secolo, e MÜNCHEN, Bayerischen Staatsbibliothek, clm. 5681, del XV secolo.

galiziana<sup>113</sup> e svolgeva a Cipro le funzioni di *clericus* e *orator* dello spagnolo *Petro de Salto Maiores*, Pierre de Sotomayor, cardinale dal 1327, morto nel 1348. Sempre il Monacensis 5681 informa che Alfonso non ha trovato le leggende antoniane in Egitto, ma presso i monaci copti di Famagosta, a Cipro. Nato verso la fine del XIII secolo a Cuenca o a Toledo, Alfonse è noto da poche testimonianze d'archivio, e i suoi dati biografici si ricavano in gran parte dai prologhi delle sue opere. Del 1336 è la sua traduzione dall'arabo di una storia apocrifica del patriarca Giuseppe, nel cui *incipit* l'autore narra di essere prigioniero del sultano al Cairo, caduto con ogni probabilità in disgrazia da quando, nel 1327, il re d'Aragona ha trasferito i privilegi dei domenicani in terra d'Egitto ai frati minori. Il lavoro è completato – grazie alla compiacenza del carceriere, che gli fornisce prima il testo arabo, poi il materiale scrittorio – il 31 ottobre, quando è inviato a tre protettori: il patriarca latino di Gerusalemme, Pietro de la Palu, il maestro dell'ordine dei predicatori, Hugues de Vaucemain, e l'arcivescovo di Rouen, Pierre Roger, il futuro papa Clemente VI. Nel 1339, da Parigi, dove è nel convento di Saint-Jacques, Alfonso dedica al maestro generale del suo ordine, Hugues, la più famosa delle sue traduzioni, copiata numerose volte nel XV secolo, una lettera del rabbino Samuele, ebreo di Fez, sul compimento delle profezie messianiche con Gesù. Qualche tempo dopo traduce in latino un altro opuscolo arabo dello stesso Samuele, trovato durante un viaggio in Marocco, databile tra il suo ritorno dal Cairo e il suo soggiorno a Parigi, tra il 1337 e il 1338. La dedica della leggenda di sant'Antonio al cardinale Pedro Gomez de Sotomayor è datata Famagosta, 15 febbraio 1341<sup>114</sup>: Alfonso non resta dunque a lungo nella città francese. Dal 1343 è ad Avignone, dove riceve, il 5 gennaio 1344 la bolla di Clemente VI che lo nomina vescovo del Marocco: qui risiederà per nove anni, fino alla morte<sup>115</sup>.

Che cosa racconta il testo di Alfonso su Antonio? La prima parte, intitolata in alcuni codici *Tentatio*, ci presenta l'eremita sessantacinquenne, mentre coltiva un *parvum ortum ante cellam suam*, dove *posset aliquando recreari non solum ipsum, sed magis alios homines*

---

<sup>113</sup> Così, infatti, è interpretato il *Gallicus* con cui si autodefinisce l'autore, anche in rapporto al precedente *Sanctum Iacobum de Gallicia*, che si riferisce con ogni evidenza al santuario galiziano di Santiago di Compostela. Halkin, *La légende de saint Antoine* cit., p. 160, nota 1.

<sup>114</sup> Se, come ipotizzano i bollandisti, l'autore segue lo stile dell'Incarnazione, dovrebbe trattarsi del 1342. Ibid., p. 149 e 160, nota 3.

<sup>115</sup> Per una dettagliata ricostruzione della biografia di Alfonso, a partire dagli *incipit* delle sue opere, si veda. G. Meersseman, *La Chronologie des voyages et des oeuvres de frère Alphonse Buenhombre o. p.* in "Archivum Fratrum Praedicatorum", X (1940), pp. 77-108.



*ipsum pro sua doctrina visitantes eciam holeribus reficeret*. Il piccolo giardino però è continuamente devastato da *fere diverse* che si cibano delle erbe piantate dal santo<sup>116</sup>. L'episodio potrebbe derivare da un passo della biografia di Atanasio, in cui si dice che Antonio ha un orto, ma le frequenti scorrerie di bestie feroci gli impediscono di trarre il frutto del suo lavoro. Nella *Vita* del biografo alessandrino l'eremita si rivolge a una di esse, *placide*, invitandola a non infastidirlo mai più: *‘Quid me laeditis, nihil a me laesae? Abite, et in nomine Domini ne umquam huc appropinquate’* e, continua la voce narrante, *ex eo tempore quasi mandatum veritae, nunquam ad eum locum accessere*<sup>117</sup>.

Nel testo di Alfonso, gli animali non intendono andarsene: l'eremita chiede allora aiuto a quello che crede essere un cacciatore, mentre in realtà è un *dyabolum in forma humana*<sup>118</sup>: gli domanda di fabbricare *decipulam unam ad capiendum danos et feras qui demoliti sunt ortum*<sup>119</sup>, e lo rincontrerà, dopo aver scoperto la sua vera natura, solo alla fine della leggenda. È interessante notare che l'episodio, presente solo nel testo di Alfonso, sarà spesso citato, nel XV secolo, nelle edizioni tedesche delle *Vitae patrum* e avrà, come vedremo, numerose occorrenze iconografiche nell'area centro europea.

La leggenda prosegue con l'apparizione *in ripa currentis fluminis*, di *unam dominam magne, ut apparebat, reverencie et honestatis*<sup>120</sup>. È in realtà un altro diavolo travestito, ma sarà lungo il percorso che condurrà l'eremita a scoprirlo. La donna, che si presenta come una regina, sta facendo il bagno con dieci ancelle, a cui ordina immediatamente di rivestirsi per non turbare l'asceta, con cui ingaggia un lungo dialogo, mostrando di conoscere i tormenti subiti da Antonio per opera del demonio. Riesce a convincere l'eremita a seguirla nella sua città, non solo magnificando le proprie abilità miracolose (*ego consolido paraliticos, egros, contractos et claudos, aperio oculos caecorum, mundo leprosos sano omne languorem, et infirmitatem* dice la regina a un Antonio *ammiratus*<sup>121</sup>), ma anche attraversando con un prodigio il fiume, *ambulantes sicco pede super aquas*. Quest'ultimo è un miracolo comune nella letteratura agiografica, di evidente derivazione evangelica, già riferito da Atanasio al suo maestro.

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 163.

<sup>117</sup> *Vita Antonii*, coll. 915-916.

<sup>118</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., p. 163.

<sup>119</sup> *Ibidem*. Da questo episodio, con allusione metaforica alle tentazioni come “trappole” per l'asceta, la leggenda è nota anche come *Decipula* o *Muscipula S. Antonii*.

<sup>120</sup> Ibid., p. 164.

<sup>121</sup> Ibid., p. 168.

Antonio giunge, acclamato dalla folla, nella città:

in introitu civitatis invenerunt campsores, ante quos annuli erant aurei, argentei omnis preciosi et diversa iocalia. Et transeuntes invenerunt apothecarios, quorum vicus ille plenus erat, habentes diversa et preciosa aromata odorifera, et reliqua. Postea venerunt in vicum mercatorum, ubi panni preciosi erant colorum omnium. Postea venerunt in vicum armorum, ubi erat vulgus arma fabricantium et purgantium infinitus<sup>122</sup>.

Dopo aver mostrato all'ignaro eremita le meraviglie del luogo, la regina lo conduce nel suo palazzo, nella sua stanza. Qui magnifica ancora i suoi poteri miracolosi e sana, con un'acqua che pare benedetta, un gruppo di paralitici<sup>123</sup>, poi ingaggia con Antonio un nuovo, lungo discorso. L'evento miracoloso – la guarigione dei malati con il liquido – parrebbe a prima vista, e nell'economia del racconto, un dettaglio convenzionale. In realtà è una spia importante per comprendere quale significato poteva avere diffondere in Occidente, alla metà del XIV secolo, la leggenda antoniana: questi sono gli anni di grande fioritura dell'ordine dei canonici regolari di sant'Antonio, un ordine ospedaliero, che vota la propria opera assistenziale alla terapia dei malati di fuoco sacro, trattati, come era noto in tutta Europa, con un'acqua dai poteri miracolosi, il *saint vinage*.

Il miracolo della regina con l'acqua non è nel testo l'unica spia che lascia intendere che Alfonso conoscesse bene l'attività medica degli antoniani e che a essa, e alle prerogative taumaturgiche di Antonio, volesse fare preciso riferimento.

Dopo aver compiuto il miracolo, e alla fine di una densa orazione, la regina rivela all'asceta i suoi propositi: *volo* – dice all'eremita stupefatto – *quod recipias regnum istud, et despones me et accipias me in legitimam uxores*<sup>124</sup>. Antonio rifiuta, e la donna diventa sempre più insistente, con un lungo elogio del matrimonio, infarcito di esempi biblici, fino a quando, *estimans eum propinquum ad casum, extendit manum suam et apprehendit calecuer, id est scapulare eius sumebat, ut expoliaret illum*<sup>125</sup>. Che cos'è il *calecuer*? Si comprende meglio

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 169.

<sup>123</sup> “Et ipsa annuente oculis fuit aqua apportata quasi ad benedicendum; que quasi legendo dixit super aquam aliqua verba et flevit aliquantulum, et de qua aqua illa super quam oraverat aspersit super multitudinem populorum infirmorum. Et statim omnes infirmi, quos aqua illa tetigerat curati sunt unusquisque de infirmitate sua, et ceperunt currere ad pedes domine sue”. Ibid., p. 172.

<sup>124</sup> Ibid., p. 175.

<sup>125</sup> Ibid., p. 182.

nel proseguio del testo, quando l'indumento appare donato all'eremita direttamente da Cristo, per allontanare tutti i demoni<sup>126</sup>. Proprio per questo motivo Antonio non intende separarsene: *non dimitterem habitum istum si darem michi cum civitate ista regna tua et omnia regna mundi*<sup>127</sup>.

Finalmente, davanti ai reiterati tentativi della donna di spogliarlo, Antonio comprende di trovarsi di fronte al demonio: invoca l'aiuto di Cristo, e improvvisamente appare una montagna nera, incendiata: *ad hanc vocem facta est mulier ante oculos eius sicut mons niger et grossus, et de lateribus eius erumperunt ignes, et evaporaberunt fumi terribiles*<sup>128</sup>. L'eremita, seppur con fatica per il sopraggiungere di numerosi demoni, riesce a domare la montagna di fuoco e nelle parole che Cristo gli rivolge per premiare il suo sforzo è difficile non vedere ancora una volta un riferimento all'attività dell'ordine antoniano che proprio i malati colpiti dal "fuoco" ogni giorno assisteva e curava:

qui invocaverit nomen tuum et quicumque in tribulacione sua habuerit fiduciam in te, ego liberabo eos propter te. Ammodo precepi igni quod sit servitor et custos ecclesie tue, et posui eciam custodes legiones angelorum, qui comburent igne derisores et iniuratores tuos<sup>129</sup>.

Terminata quella che è stata una vera e propria battaglia, Antonio torna al suo monastero, nella Tebaide fittamente abitata da eremiti già descritta all'inizio del testo. Qui incontra di nuovo il cacciatore, che si rivela per la sua vera natura demoniaca: *ille, qui videbatur homo, factus est coram eo columpna seu statua grossa et magne valde. (...) et facta est hec columpna quasi ignea, apparens totum desertum esse plenum igne gehennali et succensum*<sup>130</sup>.

Difficile pensare, ancora una volta, che l'associazione di Antonio al fuoco sia casuale.

La vicenda dell'incontro con la regina demoniaca narrata da Alfonso fu tradotta dal latino in castigliano: questa versione, che oggi si conserva solo in un testo del XIX secolo, ma che risale almeno al XVII secolo, fu inserita in una compilazione dedicata alla vita del primo eremita<sup>131</sup>.

---

<sup>126</sup> Si veda a questo proposito la breve nota di Halkin, Ibid., p. 186, nota 1.

<sup>127</sup> Ibid., p. 182.

<sup>128</sup> Ibid., p. 183.

<sup>129</sup> Ibid., p. 184.

<sup>130</sup> Ibid., p. 185.

<sup>131</sup> J. Navarro, *Vida y milagros del príncipe de los anacoretas*, Barcellona, 1881, in cui si descrive una doppia tentazione della lussuria, derivando il primo episodio da Atanasio, il secondo da Alfonso.

La seconda parte della leggenda pubblicata dai bollandisti e collazionata principalmente dai due codici Monacense 5681 e Harlemense 89, presenta un nuovo prologo dell'autore che inizia narrando come Antonio ottenne da Cristo il *calecuc*: *et est unum capucium quod habet retro caudam longam, sicut scapulare Predicatorum, et nullam suturam habet a parte ante*<sup>132</sup>.

Si tratta dello stesso curioso indumento che la regina aveva cercato di sottrarre all'eremita: Alfonso lo paragona allo scapolare portato dai membri del suo ordine e ci informa che è ancora indossato dai monaci che in Egitto seguono la regola di Antonio<sup>133</sup>.

Come anticipato nel prologo, il testo narra, traducendo sempre una leggenda trovata in eodem libro arabo, qualiter Deus misit beatum Anthonium ad partes occidentales et qualiter convertit ad fidem Christi regem Brachinioenesem et occidentali in circuitu nationes<sup>134</sup>.

I demoni, che a lungo hanno tormentato Antonio nel deserto egiziano, non ferentes sanctitatem sancti Anthonii nec potentem audire nomen eius, fugierunt de deserto Egipti...et trastulerunt se ad partes occidentales in Cathaloniam et multos vexare ceperunt<sup>135</sup>. Tra le vittime di questa invasione demoniaca vi sono il figlio, la figlia e la moglie del re di Barcellona. La leggenda non fornisce altri dettagli ed è impossibile situarne cronologicamente gli avvenimenti.

*Unus nobilis valde, homo magni consilii, nomine Andreas*<sup>136</sup>, consiglia il re di mandare una spedizione in Egitto, per chiedere il soccorso dell'eremita: partono alcuni messi, che giungono ad Alessandria, dove si consultano con il patriarca Cosesus. Inutile dire che è stato impossibile, per i bollandisti, identificare un religioso della città egiziana con questo nome: ancora una volta i personaggi protagonisti della leggenda non paiono avere nessun legame con figure storicamente attestate.

Il patriarca informa i messi catalani di dove sia possibile trovare l'eremita, non manca però di avvisarli della riluttanza di Antonio a compiere miracoli e del suo scarso amore per la gloria:

---

<sup>132</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., p. 186.

<sup>133</sup> Secondo Meersseman (*La Chronologie des voyages* cit., p. 103, nota 19) *calecuc* non sarebbe – come vorrebbero i bollandisti, una trascrizione letterale dall'arabo, ma un termine di origine greca, legato al vocabolo ?a???????, monaco.

<sup>134</sup> Ibid., p. 187.

<sup>135</sup> Ibid., p. 188.

<sup>136</sup> Ibid., p. 189.

fuerant enim infomati nuncii per patriarcham quod nichil loquerentur ei de infirmis  
qui erant in domo regis, quia, si audiret, nuncquam acquisceret precibus eorum;  
fugiebat enim gloriam quantum erat ei possibile<sup>137</sup>.

L'incontro dei *nuncii* con Antonio è assai breve: istruiti dal patriarca, non osano porgli delle domande, anche perché l'eremita promette, miracolosamente istruito dalla grazia divina sulle loro richieste, di fare quello che è in suo potere. Sulla via del ritorno restano per molti giorni bloccati da venti contrari in Sicilia.

Intanto in Egitto Antonio si consulta con i suoi discepoli: l'episodio, che contiene un gioco di parole sui nomi Anthonius e Anthon, è, nonostante i tentativi di spiegazione forniti dai bollandisti, di difficile interpretazione. Nemmeno un testo secentesco che – come vedremo – contiene una leggenda analoga, è di aiuto per l'esegesi del passo.

Al maestro che spiega ai discepoli le richieste dei catalani, rispondono i compagni:

«tu scis, pater, quid debes facere, et potes, quamvis nobis non videtur bonum nec placet. Et scias, pater, quod his vocaris Anthonius et illic vocaberis Anthon,» quod in arabico – chiosa Alfonso – est nomen parvuli seu pueri, sed Anthonius est nomen magnum.

A loro replica l'asceta: *et ego Anthon volo esse*<sup>138</sup>. Che significato ha questo passo, al di là dell'evidente invito dei discepoli affinché Antonio non parta? L'unica chiosa dei bollandisti è che Anthon fosse la forma siriana del nome Antonio: spiegazione che tuttavia non chiarisce il senso della frase. L'ipotesi che mi appare più plausibile è che l'eremita voglia, con il gioco di parole sui nomi, intendere il diverso ruolo che la sua figura rivestirà in Occidente, con un'altra delle allusioni dell'autore all'eremita come patrono dell'ordine dei canonici regolari. Se Antonio decide di partire e di compiere un miracolo in Catalogna – sembra dirci Alfonso – diventerà un personaggio completamente nuovo.

Si noti inoltre come nelle leggende tradotte da Alfonso sia sempre presente il tema del miracolo compiuto ma non proclamato, del santo che intende nascondere la sua vera identità per non essere rivestito di eccessivi onori. Giunto alla corte del re di Barcellona, infatti

---

<sup>137</sup> Ibid., p. 190.

<sup>138</sup> Ibid., p. 191.

l'eremita non rivelerà la sua vera identità, ma si farà chiamare Anthon, quasi a proteggere la sua solitudine quando sarà di ritorno nel deserto egiziano<sup>139</sup>.

Trasportato a Barcellona da una *nubem lucidam*, Antonio non viene riconosciuto dai custodi del palazzo, che attendono l'arrivo della spedizione inviata in Egitto, ancora bloccata dai venti contrari in Sicilia. È ospitato presso la residenza di Andreas, con ogni probabilità, anche se l'autore non lo dice, lo stesso personaggio che all'inizio dell'episodio aveva suggerito al re di chiedere l'aiuto di Antonio. Qui si compie il primo miracolo:

ecce venit una sus, que in illa nocte pepererat filios cecos et sine pedibus  
anterioribus; et portabat illa in ore suo unum filium suum, et cum stridore vocis sue  
pervenit usque coram sancto Antonio<sup>140</sup>.

Andreas vorrebbe scacciare l'animale, ma Antonio, che vede nella scrofa una madre che desidera la guarigione per la sua progenie, *sicut rex desiderat*, guarisce il porcellino:

tunc sanctus accepit manum prepositi et impressit illi signum crucis et posuit eam  
super oculos porcelli, et statim illuminatus est; et iterum posuit eam super bcum  
defectuosum et nate sunt ei manus<sup>141</sup>.

Molto interessante è la presenza nel testo di un episodio che coinvolge un maiale, animale che, come studieremo, avrà un ruolo fondamentale lungo tutta la vita dell'ordine antoniano.

Andreas, di fronte al miracolo, inizia a sospettare che si tratti di Antonio, si stupisce che sia in Catalogna, mentre i messi del re lo stanno cercando in Egitto. Parlando – secondo un miracolo frequente nella letteratura agiografica – la *lingwa* (sic) *frangica*, l'eremita viene portato al cospetto del re, dove annuncia la guarigione dei membri della famiglia reale, a patto che il re sia *firmus in fide domini Iesu Christi*<sup>142</sup>.

La missione di Antonio in terra spagnola non è ancora terminata: nuovamente, e sotto le mentite spoglie di un monaco, si presenta il demonio, *et incepit coram omnibus facere mirabilia que, ut postea apparuit, non erant vera sed delusiones*<sup>143</sup>. È un episodio molto simile alle guarigioni miracolose operate dalla regina demoniaca: Alfonso sembra insistere sul

---

<sup>139</sup> “Et insonuit rumor per omnem locum in circuito quod surrexit unus sanctus oriundus de Barchiona, qui in fide Domini Iesu Christi faciebat signa et prodigia magna. Et vocabatur Anthon, et nomen illius divulgabatur ubique, et crescebat vehementer fama eius”. Ibid., p. 194.

<sup>140</sup> Ibid., p. 192.

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> Ibid., p. 194.

<sup>143</sup> Ibidem.

contrasto tra chi compie finti miracoli in nome del demonio e chi invece, come Antonio, ha ricevuto da Cristo il potere di guarire o di esorcizzare.

È l'eremita a smascherare il diavolo: soffiandogli in faccia e utilizzando il signum crucis, ignis combussit frontem et supercilia et barbam et calecuc (id est scapulare) monachi illius (scilicet demonis) et combussit insuper ignis quicquid erat in capite eius et omnes vestes eius<sup>144</sup>. Come già è accaduto con la regina e con il cacciatore, è con il fuoco che Antonio riesce a scoprire le malizie diaboliche, ed è il fuoco a consumare i suoi nemici<sup>145</sup>. All'arrivo di nuovi demoni compare in soccorso dell'asceta egiziano l'arcangelo Michele, che i bollandisti dicono particolarmente popolare nella chiesa copta e che compare, associato ad Antonio, non solo in uno dei pochi affreschi superstiti della casa madre dell'ordine antoniano, l'abbazia di Saint-Antoine-en-Viennois, ma anche, a testimonianza di una tradizione che doveva essere diffusa in area iberica, in un altare dedicato ai due santi, della prima metà del XV secolo, proveniente dal monastero di san Benet di Bages e ora in collezione privata, a Barcellona<sup>146</sup>.

San Michele dona all'eremita *unum ensem igneum* confermandogli il dominio sul fuoco: *O immaculate Anthonii, accipe gladium istum ignis, quia ignis est datus tibi a Domino ut urat inimicos tuos*<sup>147</sup>. Il potere, che già Antonio aveva sperimentato contro il demonio, gli è ora conferito in modo esplicito: l'eremita egiziano diventa il santo del fuoco che con il fuoco può punire e smascherare i suoi nemici.

La permanenza di Antonio a Barcellona sta volgendo al termine: al loro ritorno i messi del re sono informati che *ille alius sanctus qui apparuit Barchione curavit omnes*. Nonostante le supposizioni di Andreas i catalani non hanno capito di trovarsi davanti ad Antonio? Forse il controverso passo contenente il gioco di parole sui nomi Anthonius/Anthon serviva proprio a rimarcare questa differenza tra le due figure, quella dell'asceta in Egitto, secondo la cui regola vissero per secoli comunità copte, e quella del taumaturgo e vendicatore con il fuoco in

---

<sup>144</sup> Ibid., p. 195.

<sup>145</sup> Analogo ai precedenti è un passo, nel proseguio del testo, in cui il diavolo, ancora una volta, è trasformato, prima di scomparire, in una *flamma ignis ardentis*. Ibid. p. 209.

<sup>146</sup> Gudiol, Alcolea i Blanc, *Pintura gòtica* cit., p. 153, cat. 454, fig. 757. L'associazione tra Antonio – e gli antoniani – e san Michele ritorna anche in una leggenda portoghese in cui un capitano militare, Lobão Anadel-Mor de Lagoança entra nell'ordine antoniano dopo aver fondato – a remissione dei suoi peccati – una chiesa in onore del santo arcangelo. Si veda, per la leggenda, A. de Caires, *Le Feu Saint Antoine et l'ordre des antonins au Portugal*, in "Bulletin de la société française d'histoire de la médecine et des ses filiales", XXXIII (1938), p. 106.

<sup>147</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., p. 196.

Occidente, patrono di un ordine di canonici regolari. Le figure sembrano riunirsi in una sola, *sanctus Anthonius mirificus*<sup>148</sup>, quando i messi del re riconoscono nel guaritore di Catalogna il vegliardo incontrato nella Tebaide.

A testimonianza della persistenza della leggenda e della diffusione, nel tempo e nello spazio, della leggenda agiografica antoniana, è interessante notare come anche nella festa che fino a pochi anni fa si svolgeva nel paese di Tarassaco, nella Marsica, nel corso di una sacra rappresentazione che si teneva la vigilia della festa di sant'Antonio abate, il 16 gennaio, durante il contrasto tra Antonio e il diavolo appariva san Michele arcangelo, a fornire all'eremita una spada divina, esclamando:

Non temere, Antonio. Iddio / a proteggerti mi manda. / Il rifugio dell'inferno dovrà  
piangere e morir / Il rifugio dell'inferno dovrà piangere e morir / è la spada  
dell'eterno / che a mandarmi Dio mi diede / ai tuoi piedi quell'angel rebel / dovrà  
piangere e morir / ai tuoi piedi quell'angel rebel / dovrà piangere e morir<sup>149</sup>.

Trascorsi trenta mesi, in cui si susseguono i miracoli, *restitutus est totaliter monasterio suo cum filiis suis*<sup>150</sup>.

Il codice Monacense 5681, quello che conserva quasi per intero tutte le leggende antoniane tradotte da Alfonso, contiene altri tre passi interessanti, sempre dell'autore galiziano. Il domenicano scrive di essere libero da impegni, nel convento egiziano di Famagosta che si trova nel punto più alto della città, e di avere il tempo di aggiungere al testo già tradotto altre vicende che – cronologicamente – precederebbero gli episodi già narrati:

Ad honorem domini nostri Ihesu Christi qui in sanctis suis semper est mirabilis ego  
excripsi hoc de legenda sancti Anthonii quam inveni in arabico apud monachos  
egiptios qui morantur Famaguste in ecclesia beati Anthonii que est in emineciori  
loco civitatis illius, sed quia ad presens vacaret mihi...volo a capite incipere  
legendam prefatam et aliqua addere legenda ita huic exscripcioni, quod licet hic  
sint posteriora in ordine istius libelli, tamen in ordine legende sue sunt priora, sed  
non proposui primo transferre nisi dyalogum seu disputacionem quam habuit

---

<sup>148</sup> Ibid., p. 198.

<sup>149</sup> La festa abruzzese e la sacra rappresentazione sono descritte da A.M. Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino, 1976, p. 184.

<sup>150</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., p. 199.



dyabolus contra eum sed postea addidi hystoriam Barchinonensis civitatis, et tunc  
de eodem libro excripsi hec pauca que secuntur<sup>151</sup>

Il *De pueritia s. Antonii* riferisce, accanto alla narrazione tradizionale, già atanasiana, della rettitudine dell'infanzia di Antonio, alcuni dettagli nuovi, come i nomi dei genitori, Behabex e Giux, di cui si specifica, creando un raccordo con la leggenda di Antonio a Barcellona, la particolare devozione a san Michele Arcangelo. Il testo del predicatore galiziano trova – come sottolineato anche dai Bollandisti – singolare coincidenza con una leggenda di origine ligure, della fine del Medioevo, in cui il padre dell'eremita, egiziano, si chiama Beabessio e la madre, che diventa nella tradizione locale figlia di un conte di Ventimiglia, Guita<sup>152</sup>.

Alfonso racconta che la fama di Antonio, di soli sei anni, raggiunse anche il patriarca di Alessandria, Teofilo, che predisse al bambino un posto nel regno dei cieli: inutile dire che il nome dell'autorità religiosa, come quello degli altri protagonisti delle traduzioni arabe, non corrisponde a quello di nessuna figura storicamente attestata, anche se un omonimo, presente in un'altra leggenda come vescovo di Costantinopoli, avrà un ruolo fondamentale nella diffusione del culto per Antonio. Si noti come il racconto di Alfonso, che arricchisce e approfondisce i passi che Atanasio dedica al suo eroe, non faccia che amplificare il *topos*, già della prima biografia, del *puer maior sua etate*, del fanciullo che è già santo nei primi anni della sua vita.

Un altro passo del manoscritto di Monaco descrive più diffusamente *de habitu quem Christus Antonium induit*. Alfonso torna ancora una volta sul tema del *calezeut*, dono miracoloso del Signore all'eremita per combattere gli assalti demoniaci. Il passo<sup>153</sup> è una rielaborazione assai libera dell'episodio atanasiano in cui Antonio domanda a Cristo, apparso per confortarlo, *Ubi*

---

<sup>151</sup> Ibid., p. 200.

<sup>152</sup> La leggenda, con il nome della madre, è riportata ancora, nel XVII secolo, da T. Raynaud, *Symbola antoniana*, Roma, 1648, p. 412. La cita anche, con circospezione, Aymar Falco, il primo storico a occuparsi dell'ordine dei canonici regolari di Sant'Antonio: "beatissimus Antonius nobilibus aque piis parentibus insignique genere in Egypto oriundus fuit, patre, ut ferunt, beabex, matre vero Guyta: quam nonnulli in Ligurum finibus ortam tradunt." Aymar Falco, *Antoniana historiae compendium*, Lyon, 1543, fol. 6v. Rovinski riporta una notizia secondo la quale sant'Antonio era patrono dei conti di Ventimiglia già nel X, e a questo sarebbe da collegare la leggenda che vuole la madre di origine ligure. J. Rovinski, *Les Antonins dans le comte de Nice*, in "Recherches régionales. Côte d'Azur et contrées limitrophes", 24 (1983), p. 191. Anche Girolamo Rossi, nella sua *Storia della città di Ventimiglia* (Bologna, 1973, ristampa anastatica dell'edizione Oneglia, 1886, p. 38) cita la leggenda secondo la quale nella cappella comitale dedicata a sant'Antonio abate era conservata la culla "dove si diceva che fosse stato riposto il santo infante".

<sup>153</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., pp. 205-206.

eras? Rispetto alla prima biografia, Gesù non solo conforta l'eremita con la sua presenza, ma gli fornisce anche un dono concreto, l'abito, a futura protezione contro il demonio.

L'ultimo episodio del testo di Alfonso pubblicato dai bollandisti e collazionato dal manoscritto Monacense 5681 e dall'Harlemense 89, riporta un nuovo miracolo dell'eremita, che ha molti punti di contatto con la vicenda del re di Barcellona. Antonio incontra un gruppo di uomini che lo stanno cercando, per ottenere guarigioni e esorcismi: non solo non rivela loro la propria identità, ma inizia a diffamare *illo trufatore, barratore, deceptore hominum*<sup>154</sup>, per cercare di sminuire la propria fama, e avere più tempo per le proprie solitarie meditazioni, come già accadeva nella Leggenda di Patras, dove l'eremita, diventato abate, fuggiva di notte per avventurarsi nel deserto. Pur criticando duramente l'operato di Antonio, l'asceta compie ugualmente i miracoli richiesti: solo al ritorno nella città il vescovo del luogo chiarirà alla piccola spedizione che è proprio l'asceta della Tebaide quello che hanno incontrato: *in veritate, fratres, ille fuit beatus Anthonius. Sed noluit ut talis fama divulgaretur de eo per mundum*<sup>155</sup>, dice il vescovo agli uomini sbalorditi.

Dopo aver ripercorso i principali episodi riportati dalla leggenda di Alfonso, è interessante cercare di chiarire alcuni interrogativi sollevati dal testo. In più occasioni l'autore dice di tradurre dall'arabo: ma queste leggende arabe esistevano davvero? È possibile rintracciarle?

Alcuni significativi spunti di ricerca derivano dalla lettura di un testo pubblicato nel 1646 a Parigi dall'erudito e religioso maronita Abramus Ecchellensis<sup>156</sup>. I bollandisti lo definiscono "opuscule rarissime", mentre, da una breve indagine nelle biblioteche parigine, esso risulta presente in più copie: non doveva dunque essere rarissimo, almeno negli anni in cui fu pubblicato. L'autore, che in un'altra pubblicazione trascrive anche alcune lettere attribuendole all'eremita egiziano, intitola la sua opera *Sapientissimi patris nostri Antonii magni abbatis regulae, sermones, documenta, admonitiones responsiones, et vita duplex*. I primi capitoli del libretto (che conta 128 pagine in 8°) sono dedicati alla regola donata da Antonio ai suoi

---

<sup>154</sup> Ibid., p. 210.

<sup>155</sup> Ibid., p. 212.

<sup>156</sup> Abramus Ecchellensis (nome latinizzato dell'arabo Ibrahim ibn Dawud Haqilani) dotto maronita (Haqili, Libano, 1605-Roma 1665), professore a Roma di lingue orientali, collaborò alle parti arabe e siriane della Bibbia poliglotta di G.M. le Jay (1628-1645) e fu autore di una grammatica siriana (1628) e di vari altri scritti, tra i quali le traduzioni dei canoni arabi del concilio di Nicea.

monaci (quella secondo la quale vivevano i maroniti<sup>157</sup> egiziani), alla trascrizione di venti sermoni, *admonitiones*, e *interrogationes quaedam a diversis santissimo patri nostro abbati Antonio factae eiusque ad easdem responsiones*. Più interessante, per cercare di comprendere qualcosa di più sulla leggenda di Alfonso e la sua origine araba è l'ultima parte dell'opera: *Sanctissimi Antonii abbatis vita, ex libro inscripto*<sup>158</sup>. Già dal sottotitolo generale, l'autore afferma di aver tradotto i testi dall'arabo, lingua che conosce bene e di cui è interprete e insegnante: *Omnia nunc primum ex Arabica lingua latine reddita, ab Abrahamo Ecchellensis maronita, syriacae et arabicae linguae Christianissimi Regis interprete, ac earundem in Academia parisiensi professore*. Nella prefazione l'autore chiarisce di aver trovato la leggenda sulla vita di Antonio in un antico manoscritto arabo portato a Roma, già in possesso di un francescano che era stato commissario a Gerusalemme fino al 13 dicembre 1642:

His preterea accessit illius vitae epitome duplex: primam decerpimus ex pervetusto codice inscripto: Clavis ianuae Paradisi de gestis Monachorum, quem ex oriente nuper Romam attulit, et Sancti Petri Montis aurei bibliotheca inscripsit catalogo, admodum R. P. Andreas Arcuensis ordinis S. Francisci Strictioris observantiae, olim Guardianus Ierosolymorum nunc vero Terrae-Sanctae commissarius<sup>159</sup>.

Come non manca di evidenziare l'Halkin nella sua introduzione alla leggenda di Alfonso<sup>160</sup>, la definizione del codice arabo tradotto dal maronita, *Clavis ianuae Paradisi* non può che ricordare l'incipit della leggenda del Galiziano: *merito vocatur beatus Anthonius clavis porte gratie*.

Le somiglianze e i rimandi diventano sicuramente più stringenti se ci si addentra nelle dieci pagine tradotte da Abramus Ecchellensis.

---

<sup>157</sup> Il monachesimo maronita si rifà all'esperienza di un eremita di nome Marone, vissuto nella Siria Seconda, tra la fine del IV secolo e l'inizio del V, e inizialmente presenta un'esperienza mista di cenobitismo e anacoretismo. Si veda L. Whebé, *Maronita, monachesimo*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, V, Roma, 1978, coll. 1007-1011.

<sup>158</sup> Abramus Ecchellensis, *Sapientissimi patris nostri Antonii magni abbatis regulae, sermones, documenta, admonitiones responsiones, et vita duplex*, Paris, 1646, pp. 108-118. La copia consultata e di cui si offre la trascrizione parziale è conservata a Parigi, alla Bibliothèque de l'Arsenal (8 T 3111). Anche la Bibliothèque Nationale (Site François Mitterand) e la Bibliothèque Mazarine conservano copie del testo.

<sup>159</sup> Ibid., p. 2.

<sup>160</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., p. 151.

Dopo una breve descrizione dell'infanzia di Antonio, che contiene i consueti *topoi* della morte dei genitori, della distribuzione dei beni e della scelta della solitudine nel deserto, il maronita narra un episodio nuovo, non privo però di punti di contatto con la leggenda di Alfonso.

Un giorno l'eremita incontra una *mulier quaedam ex Arabibus specie pulchra* che sta scendendo al fiume *cum puellis suis, ut pedes suos lavaret*. Le donne iniziano a denudarsi:

quam cum vestes suas extollentem, et denudantem pedes, sicuti fecerant et puellae, vidisset sanctus Antonius, oculos per integram temporis occlusit horam, donec eas iam discessisse existimavit. At illae coeperunt se lavare toto denudato corpore, aquae allectae frig iditate, quae diu eas ibi detinuerat<sup>161</sup>.

Antonio, vedendo la nudità delle fanciulle, le rimprovera per la loro scarsa pudicizia, in presenza di un *vir monachus*. La risposta della donna è molto secca: *tace homo, unde es monachus? Si enim esses monachus, esses in deserto interiori, hic enim minime, suum figunt monachi domicilium*<sup>162</sup>. Comprendendo che nelle parole della donna c'è un suggerimento divino, il giovane intraprende la strada del deserto, allontanandosi da ogni contatto con la civiltà. L'episodio è narrato, identico, anche da Alfonso, dopo il racconto sull'infanzia di Antonio:

post hoc dimisit illum locum et habitavit iuxta flumen Nili prope unam villam in principio deserti. Et mansit in illo loco anno cum dimidio et multum profecit et fortis effectus est in servicio dei. Et una die exivit una femina de villa et balneavit se domunculam sancti. Et dixit ei sanctus: “o soror, non decet te balenare coram me. Non erubescis de me, qui solitarius heremita sum?” Respondit illa: “si esses solitarius, non morareris in loco isto”. Et compunctus de verbo isto, eadem hora recessit et intravit in interiorem desertum<sup>163</sup>.

Il testo del maronita procede con il racconto di come Paolo il Semplice ha scoperto il tradimento della moglie e ha deciso di unirsi agli eremiti del deserto dove compie anche numerosi miracoli, quando Antonio, con l'atteggiamento riluttante che abbiamo visto descritto da numerose fonti, si rifiuta di esaudire le richieste dei suoi postulanti<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> Abramus Ecchellensis, *Sapientissimi patris nostri Antonii* cit., p. 109.

<sup>162</sup> Ibid., p. 110.

<sup>163</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., p. 151.

<sup>164</sup> Come già accennato, la vicenda di Paolo il semplice, che scopre il tradimento della moglie e se ne va nel deserto alla ricerca di Antonio per seguirne l'esempio e poi collabora con il maestro nel compiere le guarigioni

Assai più significativo per le nostre ricerche è il successivo paragrafo della leggenda agiografica, in cui si incontra un altro episodio assai vicino a quello narrato da Alfonso, con soltanto qualche dettaglio differente, tale da far pensare che si tratti non di una derivazione diretta, ma di due diverse traduzioni della stessa fonte araba.

L'episodio racconta dell'*unicum regni heredem* di un re bngobardo, colpito da una grave forma di mania e di epilessia. Il re, disperando per la salute del figlio, invia alcuni messi *cum pretiosissimis muneribus* alla ricerca di Antonio: è evidente, fin dalle prime battute, che siamo di fronte a una replica della leggenda del galiziano, con soltanto un dettaglio differente, la regione di origine del re.

Come nel testo già analizzato, Antonio si consulta con i suoi discepoli, dubbioso se partire o restare. Il maronita riproduce il gioco di parole già incontrato, questa volta tra i nomi Antonio e Antonino, ma anche in questo caso, però, risulta assai difficile cogliere il reale significato del passo:

Quid mihi consulis fili mi, vadam, an maneam? Cui respondit: Pater, si maneris tu es abbas Antonius, si profectus fueris, eris Antoninus. Diligebat quippe eum discipulus ille plurimum, ideo nolebat ab illo avelli. Qui, Antoninus esse volo, respondit ei<sup>165</sup>.

Pur nella difficoltà interpretative che il passo solleva, interessante è notare che non è la prima volta che si assiste a una confusione tra Antonio e Antonino.

Di quest'ultimo, incerte sono le circostanze della vita: ignoto è il suo paese di origine e certamente leggendaria la sua appartenenza alla regione tebea. Una tradizione locale ne pone il martirio nei pressi di Travo (Piacenza) verso il 303. Il ritrovamento delle sue reliquie nel secolo IV, a opera di san Savino, vescovo di Piacenza, è tramandato in un alone di leggenda, ma innumerevoli privilegi nel corso del Medioevo confermano l'esistenza e il culto dei santi resti. Erroneamente è stata a lungo attribuita ad Antonino la relazione di un viaggio in Terrasanta: solo nel 1889 Gildemeister<sup>166</sup> ne ha potuto reperire la redazione originale in due manoscritti del secolo IX. L'itinerario, descrizione del viaggio di un anonimo pellegrino che

---

deriva dalla Storia Lausiaca. Palladio, *La storia lausiaca* ed. cit., pp. 118-127. L'episodio può essere avvicinato anche a un passo della *Vita Antonii* in cui una fanciulla malata resta con l'eremita Pafnuzio, mentre i genitori chiedono la grazia ad Antonio. *Vita Antonii*, col. 927.

<sup>165</sup> Abramus Ecchellensis, *Sapientissimi patris nostri Antonii* cit., p. 116.

<sup>166</sup> Antonini Placentini Itinerarium mit deutsch Uebersetzung, ed. J. Gildemeister, Berlin, 1889.

con alcuni compagni si reca in Terrasanta, inizia con la partenza del pellegrino da Costantinopoli, da cui l'autore con i compagni passa a Cipro, nella città di Costanza, e poi prosegue con varie tappe per la Siria, la Palestina, il Sinai, l'Egitto fino ad Alessandria, da cui inizia il viaggio di ritorno, che segue lo stesso itinerario dell'andata, fino a Sura, presso l'Eufrate, dove termina la descrizione. Il testo ci è giunto in due versioni, la *recensio prior*, più breve, e la *recensio altera*, più ricca di particolari, di cui esiste anche una *recensio breviata*. Contrariamente a quello che si è creduto a lungo, la *recensio prior* è il testo genuino, mentre la *recensio altera* è un rifacimento del testo originale, creato durante l'epoca carolingia per normalizzarne la lingua.

L'*Itinerarium* è opera di un anonimo, anche se per lungo tempo è stato attribuito ad Antonino martire di Piacenza, per le prime parole del racconto, che inizia con un *praecedente beato Antonino* – una richiesta di aiuto e protezione traducibile come “sotto la guida del beato Antonino” – che nella versione ampliata diventò *procedente* con l'aggiunta di *cum collega suo*. In realtà anche per ragioni storiche l'opera non può essere attribuita al martire, che morì tra III e IV secolo, mentre il viaggio fu compiuto – come è evidente dalle descrizioni di alcuni luoghi – nel VI secolo, probabilmente intorno al 560<sup>167</sup>. La versione breve dell'itinerario fu tradotta in francese nel secolo XIII, e in un manoscritto parigino<sup>168</sup> l'incipit così recita:

cil qui ce livre fist, conte cy le voyage saint Antoine, commant il ala pour l'amor  
Ihesu Crist par touz les leus ou il avoit alé et parolle ansint comme s'il meismes  
avoit esté en cel voiage<sup>169</sup>.

È possibile che la confusione tra Antonio e Antonino nella leggenda di Abramo Ecchellense nasca per semplici ragioni onomastiche come accade nel manoscritto francese, per cui bisogna ipotizzare un semplice errore del copista? O forse l'errore ripetuto anche nella traduzione

---

<sup>167</sup> Si veda: C. Milani, *Itinerarium Antonini Placentini. Un viaggio in Terra Santa del 560-570 d. C.*, Milano, 1997, pp. 31-44. Il testo dell'*Itinerarium Antonini Palcentini* è pubblicato, nelle sue varie *recensiones*, in *Ibid.*, pp. 80-261.

<sup>168</sup> PARIS, Bibliothèque Nationale, fr. 1038, ff. 110-113. Il testo è edito in *Voyages que saint Antoine fist en la terre d'outremer*, in *Itinera Hierosolymitana et descriptiones terrae sanctae bellis sacris anteriora et latina lingua exarata*, ed. T. Tobler et A. Molinier, [Gèneve, 1879], Osnabrück, 1966, pp. 383-391.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 383. Si veda, su questo testo e sul grossolano errore che ha portato il traduttore ad attribuire il viaggio ad Antonio, M.P. Meyer, *Notice d'un légendier français conservé à la bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg*, in “*Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*”, XXXVI (1899), p. 712.

francese dell'*Itinerarium* dimostra una sovrapposizione tra le due figure che il testo del maronita suggerisce senza spiegare?

Proseguendo nella lettura della *Vita* tradotta da Abramo, si legge di come, trasportato da una nube nel regno longobardo, della cui ubicazione non vengono forniti dettagli, Antonio non viene ricevuto alla reggia, ma è ospite di un membro della corte, così come nel testo di Alfonso pernottava da Andres. La guarigione dei figli della scrofa, che si compie con le consuete modalità, permette ad Antonio di svelare i suoi poteri, e di poter poi curare l'erede al trono:

Cum autem mensae accubuissent en (sic) porca quaedam, quae in domo proregis alebatur, et porcellos caecos pepererat er claudum unum, acceptos catulos suos ad sanctum irrumpit, et ante illum proicit eos, qui cum prorege longobardice loquens ait: Putasne solum regem sanitatem curare filii? Tum cruce obsignavit catulos illos, et expuit in oculis caecorum, et sanitati reddidit eos<sup>170</sup>.

Nella conclusione dell'episodio, Antonio, con un procedimento diffamatorio presente nell'ultimo passo del testo del domenicano spagnolo, annuncia al re di essere stato inviato da Dio al posto del vero Antonio, indegno al miracolo: *Rex, audio te nuncios misisse ad Antonium Aegyptium, improbum illum: et sane frustra tua impendisti facultates, ac nuncios longo itineris labore defatigati, ideoque ad te misit me Deus*<sup>171</sup>. Grande è lo stupore dei messi reali nello scoprire che l'erede al trono è stato curato da un santo sconosciuto: *accipiunt filium regis iam fuisse curatum ab alio sancto. Et haec quidem S. Antonii intentio erat, ut omnem gloriam et superbiam ad se procul removeret*<sup>172</sup>. Anche se la conclusione della leggenda del maronita è diversa da quella che narra le peripezie di Antonio a Barcellona, ancora una volta non si può non notare la somiglianza con la conclusione del codice Monacense 5681, in cui l'eremita parlava male di se stesso a un gruppo di ignari visitatori.

Che cosa si può ricavare dalle somiglianze tra il testo di Abramus Ecchellensis e quello di Alfonso Buen Hombre? È possibile che il maronita conoscesse il testo del galiziano? È difficile pensare che in questo caso non lo citi mai espressamente, ma anzi dica di tradurre dall'arabo. Ipotizzando una derivazione dalla leggenda di Alfonso spiegherebbero inoltre le

---

<sup>170</sup> Abramus Ecchellensis, *Sapientissimi patris nostri Antonii* cit., p. 109.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 118.

discrepanze tra i due testi, soprattutto nell'episodio della tentazione della regina demoniaca, che nella leggenda secentesca diventa una presenza quasi angelica. È più probabile immaginare che entrambe le narrazioni derivino da una fonte comune, che i due autori, a secoli di distanza tra loro, traducono, rielaborano e fanno conoscere in Occidente. A questo proposito è assai interessante il citato prologo premesso da Alfonso agli episodi relativi all'infanzia di Antonio: il domenicano scrive che – rimasto a Famagosta – ha il tempo necessario per trascrivere altre leggende antoniane, che cronologicamente precederebbero il testo già tradotto. L'*incipit* trasporta il lettore nella materialità del lavoro dello spagnolo, lasciando pochi dubbi sulla sua reale opera di traduttore.

È tuttavia assai complesso riuscire a identificare l'ipotetico testo arabo, da cui sarebbero partiti, in modo indipendente tra loro, il galiziano e il maronita: gli studi dei bollandisti si arrestano davanti all'evidente difficoltà di analizzare le fonti arabe, pur avanzando alcune ipotesi su due manoscritti di Beyrouth, di cui uno molto tardo, del XIX secolo, che contengono entrambi precisi punti di contatto con il testo di Alfonso<sup>173</sup>. Secondo l'ipotesi di Meersseman, la biblioteca della chiesa di Sant'Antonio a Famagosta poteva con ogni probabilità contenere una raccolta di testi liturgici, o un menologio, in cui fossero raccontate le leggende dei santi sul modello del sinissario di Alessandria<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., pp. 150-151. Ad alcuni testi arabi contenenti leggende antoniane allude anche il Garitte, *Le texte grec* cit., p. 8.

<sup>174</sup> Meersseman, *La Chronologie des voyages* cit., p. 92.



## La prima traslazione: la leggenda di Teofilo

I testi finora analizzati sviluppano, partendo dalla biografia atanasiana e talora distaccandosene per introdurre episodi nuovi, le tappe fondamentali della vita dell'eremita Antonio: nessuno di loro contiene miracoli *post mortem* compiuti dal santo, quasi a conferma del racconto del primo biografo che parlava di una sepoltura nascosta, nota solo a due discepoli.

Il primo testo agiografico a narrare il miracoloso ritrovamento del corpo di Antonio e la sua traslazione a Costantinopoli è la leggenda latina *De inventione corporis sancti Antonii* tramandata – secondo i bollandisti<sup>175</sup> – da un solo testimone, il codice Namurcense 159 del XV secolo, ma invece presente anche in un manoscritto duecentesco della Bibliothèque nationale di Parigi<sup>176</sup> e nel già citato manoscritto del XV secolo già posseduto dai Francescani di Stroncone (Roma, Biblioteca Casanatense, 3898), lo stesso in cui è contenuta anche una versione della leggenda di Patras, e dove il racconto della traslazione è attribuito a Girolamo, probabilmente per una confusione con la *vita Pauli*<sup>177</sup>.

Contiene il testo della *traslatio* anche una *Vita beati Antonii abbatis*, piccolo opuscolo in 8°, diviso in lezioni, *impressum Neapolis apud Mathium Canchrum anno MDLVI*<sup>178</sup>. Oltre alla *Vita* antoniana, che occupa le prime 86 pagine, il volumetto raccoglie diversi scritti religiosi: una vita di san Tommaso d'Aquino, delle *lectio* domenicali e una *lectio* dal vangelo di Giovanni, un'omelia di sant'Agostino, le *passio* dei diecimila martiri, e infine un sermone di sant'Agostino per la concezione della Vergine. Le prime 14 pagine del cinquecentesco libro

---

<sup>175</sup> *De S. Anthonio Abbate ex codice Namurc. n. 159* in "Analecta Bollandiana", II, 1883, pp. 341-354.

<sup>176</sup> PARIS, Bibliothèque nationale, cod. lat. 5579.

<sup>177</sup> Delcorno, *La tradizione delle "Vite dei santi padri"* cit., pp. 364-366. Difficile è datare l'origine della leggenda, anche per i pochi testimoni che la tramandano. Quello che è certo è che non può risalire al IV secolo, come pure una studiosa moderna vorrebbe (Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 28.) Sicuramente falsa, ma interessante per comprendere quale autorità la leggenda doveva avere nel Medioevo è anche l'attribuzione della traduzione latina a san Girolamo.

<sup>178</sup> L'opuscolo, definito dai bollandisti *rarissime* (Noordelos, Halkin, *Une histoire latine* cit., p. 216, nota 2), è conservato presso la parigina Bibliothèque Mazarine, (8 res. 32025, num. antica 6141). Dalle indicazioni fornitemi dalla bibliotecaria è un libro posseduto dalla biblioteca anteriormente alla Rivoluzione, perché non possiede la tacchetta che hanno solitamente i libri entrati in seguito: impossibile però è stabilire se facesse parte del nucleo originario della collezione del cardinale. Si può solo ipotizzare che, per il piccolo formato e la scarsa preziosità, fosse destinato a un uso privato. Di fattura poco elaborata, con soltanto l'utilizzo del colore rosso per i titoli delle varie *lectio*, il volumetto, le cui pagine non sono numerate, presenta nel frontespizio un'incisione, con sant'Antonio accompagnato da un maiale e dal fuoco, mentre regge un bastone a cui è appesa una campanella: sono questi, come avremo modo di analizzare meglio in seguito, i consueti attributi dell'iconografia occidentale dell'eremita.

napoletano contengono 8 *lectiones*, di impianto assai tradizionale e di derivazione atanasiana, dedicate all'infanzia di Antonio, la morte dei genitori, l'ascolto del passo evangelico e la rinuncia ai beni, le prime tentazioni diaboliche nel deserto. Più interessante è che le quindici pagine successive narrino, in una versione assai simile a quella pubblicata da bollandisti, la leggenda di Patras, nelle sue due parti, il miracolo dei cammelli e la visita di Antonio a Paolo. Il piccolo libro napoletano, osservato nella sua materialità, ci fa prendere coscienza di un problema che spesso è stato trascurato dagli storici che si sono occupati di Antonio: quelle che noi studiamo come leggende, tutte posteriori alla biografia di Atanasio, erano sentite tra Medioevo e età moderna come un *corpus* unitario e spesso divulgate insieme alle prime versioni della *Vita Antonii* o della *Vita Pauli*. L'aspetto fisico del volume cinquecentesco ricorda, allo studioso che consulta le leggende antoniane nei differenti articoli pubblicati dai bollandisti, il tutt'uno inscindibile del racconto agiografico antoniano, dove la leggenda di Patras trova la sua collocazione accanto a un'*adbreviatio* di derivazione atanasiana. Per questo motivo non ha senso parlare di "biografia ufficiale" in contrapposizione a "leggende apocrife", considerate come "devianze" dall'autorità atanasiana, come pure è stato fatto in una recente pubblicazione sull'iconografia di alcuni cicli illustranti la vita di sant'Antonio abate<sup>179</sup>: i testi che stiamo analizzando furono percepiti nel corso dei secoli come degni di fede quanto la prima biografia e le loro narrazioni, unite alla prima *Vita Antonii*, formarono un tutt'uno nuovo e inscindibile. Sempre a conferma di questa ipotesi, l'ultima parte del racconto dedicato ad Antonio nel volumetto napoletano riporta l'*inventio ac translatio corporis beati confessoris Antonii heremite magnifici a beato Ieronimo de greco in latinum facta a Theophilo episcopo constantinopoleos tempore Constantini serenissimi imperatoris per angelum revelationem facta de Egypto in Constantinum civitate cum omni gloria thiumpho tertio idus iunisii*<sup>180</sup>.

La leggenda detta di Teofilo è presente anche in alcuni volgarizzamenti<sup>181</sup>, a testimonianza di una diffusione che doveva essere superiore ai pochi esemplari oggi rimasti. Il primo, della

---

<sup>179</sup> A definirle *vies apocryphes*, sottintendendo un negativo giudizio di valore, è Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., pp. 27-34.

<sup>180</sup> *Vita beati Antonii Abbatis*, Napoli, 1556, p. 39 (ma le pagine non sono numerate).

<sup>181</sup> Si veda a questo proposito J. Morawski, *La légende de Saint Antoine ermite (histoire-poésie- art-folklore) avec une vie inconnue de St-Antoine en français du XIV siècle et des extraits d'une «cronique antonienne» inédite*, Poznan, 1939, pp. 57-58. Una traduzione in lingua francese del XV secolo della leggenda di Teofilo è in

fine del XIV secolo, è contenuto nella già citata miscellanea modenese di scritture volgari a cui già si è fatto riferimento per la leggenda di Patras<sup>182</sup>. In esso si legge:

qui comenza la invenzione e la translatione del corpo de sancto Anthonio gloriosissimo confessore e magnifico heremito, traslatada de greco in latino da Theophilo vescovio de Costantinopoli, la qual fu facta al tempo del serenissimo imperadore Constancio per revelatione angelica, dal deserto de Egipto, in la citade de Costantinopoli cum ogni gloria e honore e triumpho al terzo ido de zugno, e traslatada de latino in volgare a contemplatione de le spoxe de Yhesu Cristo<sup>183</sup>.

Il volgarizzamento – destinato, come chiarisce l’incipit all’edificazione delle monache – è una traduzione quasi letterale della leggenda latina di cui ripercorre, passo dopo passo, tutti gli episodi.

Un’altra versione del testo, sempre in volgare, è presente in un secondo manoscritto del XV secolo (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek) già posseduto dalla famiglia dei Vettori di Firenze.

La leggenda compare anche in una laude del XV secolo contenuta in un breviario dei frati minori francescani: nel testo, in latino, vengono ripercorsi tutti i dettagli del viaggio di Teofilo e del ritrovamento delle reliquie, con una precisione che non può che dimostrare la conoscenza diretta del testo agiografico<sup>184</sup>.

Anche una già citata lauda trecentesca in volgare, contenuta in un manoscritto proveniente dall’aretina “Compagnia di sant’Antonio”, mescolando elementi della biografia atanasiana, della vita Pauli, della leggenda di Patras, si conclude con la celebrazione del rinvenimento del corpo di Antonio e della traslazione a Costantinopoli:

venuto ‘l tempo che fossti trovato / rechato al tempio di Sophir beato / et a Soffia  
fossti presentato / quel gran demonio tosto fuggì fore<sup>185</sup>.

---

LOS ANGELES, J. Paul Getty museum, ms. Ludwig XI.8, per cui si veda A. von Euw, J. M. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, III, Cologne 1982, pp. 82-88.

<sup>182</sup> MODENA, Biblioteca estense universitaria, *Miscellanea di scritture volgari*, appendice campori, ? T 6.10, pp. 81-91 (numerazione moderna).

<sup>183</sup> Ibid., p. 80.

<sup>184</sup> *In inventione s. Antonii* in *Analecta Hymnica Medii Aevi*, a cura di C. Blume, G.M. Dreves, Leipzig, 1896, VI, pp. 94-97.

<sup>185</sup> Dutshke, Kelly, *Un ritrovato laudario aretino* cit., p. 178.

Il testo dell'invenzione del corpo e del trasporto della reliquie a Costantinopoli venne tradotto anche in catalano-provenzale verso la metà del XIV secolo, mutandone il luogo di ambientazione: se la vicenda resta sostanzialmente la stessa, e identici sono i nomi dei protagonisti, la città di partenza è una non meglio identificata Vicensia, dove abita il re Ungheria, e non Costantinopoli<sup>186</sup>.

Come si può notare sia il libro napoletano sia uno dei volgarizzamenti attribuiscono la *traslatio* a Girolamo e la sua traduzione latina al vescovo Teofilo che ne è, invece, il protagonista, anche se risulta impossibile attribuire al padre della Chiesa il testo: l'attribuzione può derivare dal fatto che spesso, come abbiamo visto, queste leggende erano conservate negli stessi volumi che tramandavano la *vita Antonii* o la *vita Pauli*, quest'ultima scritta proprio da Girolamo. Al di là dell'errore, non si può non sottolineare che una leggenda che è stata in studi recenti definita "apocrifa", fosse attribuita nel Medioevo a un padre della Chiesa di indiscussa autorità.

La leggenda è ambientata *tempore quo Constantius imperator regebat imperium in Bizantium civitate*<sup>187</sup> e prende avvio dal *topos* del padre disperato per il mancato arrivo dell'erede: la devozione religiosa dell'imperatore è infine premiata con la nascita di un'*unicam filiam*, Sofia. All'età di dieci anni (undici, nella versione del libro napoletano) la giovane, mentre è in compagnia di alcune ancelle, si abbevera a una fonte: *illico cum aqua in ventrem eius novem spiritus immundi subintraverunt, et statim mugitus incepit tanquam bestie faciunt emittere et fremere tanquam leones*<sup>188</sup>.

La fanciulla, posseduta, deve essere addirittura rinchiusa in un *habitaculum ferreum*<sup>189</sup>, perché non possa nuocere a se stessa e agli altri. Sono gli stessi *spiritus...immundi qui eam tenebant* a dichiarare che solo Antonio sarà in grado di liberare la giovane: *Anthonius, Aegyptorum eremita, hinc nos erit expulsurus, qui nos quotidie urit*<sup>190</sup>. A questo punto il testo si collega direttamente alla biografia atanasiana, in cui si dichiarava che il luogo di sepoltura di Antonio

---

<sup>186</sup> B. Muntaner, *Invención del cuerpo de S. Antonio Abad e historia de la Hija del rey de Hungría. Leyendas en prosa catalana-provenzal, inédita en la primera, y nuevamente publicada de la segunda, copiadas de un códice del siglo XIV existente en la Biblioteca Provincial de Palma*, Palma, 1873. Ampii stralci del testo catalano sono pubblicati da J. Sureda i Pons, *Un cert Jaume Huguet, el capevespre d'un somni*, Barcellona, 1994, pp. 173-176.

<sup>187</sup> *De S. Anthonio Abbate* cit., p. 341.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

era rimasto sconosciuto: infatti l'imperatore, *quo nuntios suos delegaret et in qualem partem Aegypti pro sancto corpore, ubi posset allud invenire, penitus ignorabat*<sup>191</sup>. È curioso notare come le prime ricerche si svolgano sui libri e sui testi agiografici, in cui si tenta, invano, di reperire informazioni su dove ritrovare il sepolcro dell'eremita:

episcopus vero cum aliis clericis et sapientibus videntes angustiam imperatoris, fecerunt venire omnes libros quos in Graecia de vita sanctorum patrum et eremitarum invenire potuerunt; et in ipsi legentes invenerunt de sanctissimo Anthonio, confessore et eremita magnifico; qualiter ab infantia sua suum corpus Domino Jesu Christo consecraverat, et qualiter praecepit fratribus suis, quando de hoc seculo migravit ad Christum, ut corpus suum ita humi traderent, ut nulli nisi soli omnipotenti Deo et ipsis essent cognitum, et nullum tempore posset inveniri<sup>192</sup>.

Rivelatosi impossibile scoprire, attraverso le fonti, il luogo di sepoltura, Teofilo si mette in preghiera, per nove giorni, aspettando una rivelazione divina: appare l'arcangelo Gabriele, che intima all'imperatore di inviare in Egitto il vescovo, *cum duodecim clericis religiosis*<sup>193</sup>. La spedizione parte, incontrando venti favorevoli e bonaccia, e toccando prima Gerusalemme, poi Betlemme e Alessandria, fino a giungere al deserto egiziano, *per asperas et devias montium solitudines*<sup>194</sup>, dove l'invocazione di Antonio protegge i religiosi dalle bestie feroci. La piccola spedizione raggiunge un eremo, in cui risiede *quidam senex nimis et clarus facie ac aspectu decorus*<sup>195</sup>: Teofilo lo interroga invano, solo in seguito comprenderà di essersi trovato di fronte a un'apparizione e che il vegliardo era proprio Antonio, apparso quasi a manifestare il suo incoraggiamento alla missione.

La tappa successiva è un altro eremo, in cui dodici monaci che vivono secondo la regola di Antonio accolgono i bizantini: narrano che è stato proprio l'asceta a organizzare la loro vita conventuale. Il nostro santo, da solitario eremita nel deserto, è diventato patrono di un'istituzione religiosa, in cui i monaci vivono secondo il modello cenobitico<sup>196</sup>. Teofilo

---

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> Esisterono, nel deserto egiziano, così come in Etiopia, numerose istituzioni monastiche che si ispirarono all'esperienza di Antonio (si vedano a titolo di esempio M. da Abiy-Addi, *Antoniani etiopi*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, I, Roma, 1974, coll. 691-692) anche se l'eremita non organizzò mai alcuna vita comune e non lasciò alcuna regola all'infuori del suo esempio. Si veda a questo proposito J. Gribomont, *Antonio l'eremita*.

illustra il motivo della sua venuta, ma sembra che i *fratres* non possano aiutarlo, perché nemmeno loro conoscono il luogo di sepoltura del loro patrono. L'aiuto giunge, insperato, dal cielo: mentre i religiosi sono raccolti in preghiera, *ecce Angelus domini Gabriel cum missa cantabatur et nimius splendor per totam ecclesiam videbatur et odor suavissimus quoddam cyrographum immanibus, ac ponens super altare beate Marie virginis ante priorem*<sup>197</sup>. Il chirografo, termine con cui si definisce uno scritto non munito di sigillo, contiene alcune preziose indicazioni per i bizantini: le loro richieste sono state esaudite, e troveranno il corpo di Antonio seguendo una stella.

Il ritrovamento delle reliquie avviene secondo alcuni *topoi* della narrazione agiografica: prima appare Antonio in cielo, accompagnato da canti angelici, poi giungono due leopardi, che aiutano Teofilo a dissepellire la tomba, infine, scoperciando il sepolcro, tutta la radura è pervasa da un delicato profumo, considerato una delle prove della santità delle reliquie<sup>198</sup>:

Ecce a longe venerunt duo leopardi, currentes a parte solitudinis. (...) Leopardi adulantibus caudis circa pedes episcopi accubuerunt, vocibus magnis clamantes, quasi dicerent ut eis episcopus imperaret et doceret ubi foderent. Sic manu insinuavit eis locum ubi foderent. Ipsi vero coeperunt pedibus humum scarpere, terram certatim fodientes, donec appareret sarcophagum in quo repositum fuerat

---

*Regola*, in *Dizionario degli istituti di perfezione* cit. I, coll. 702-703. Si tramanda soltanto una regola, in due versioni, araba e siriana, tradotta in latino nel 1646 da Abraham Ecchellensis da due manoscritti trovati nella biblioteca del collegio maronita romano (CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca apostolica vaticana, Vat. Arabo 398, del XV secolo e Vat. Siriaco 424, del XVI secolo, per la traduzione si veda Abramus Ecchellensis, *Sapientissimi patris nostri Antonii magni abbatis regulae, sermones, documenta, admonitiones responsiones, et vita duplex*, Paris, 1646, pp. 1-11): il testo è chiaramente dipendente dal lungo discorso che Atanasio fa pronunciare ad Antonio nella biografia, ma numerosi elementi non si adattano alla vita ermitica, e ne tradiscono l'origine tarda e configurano una via intermedia tra un regime solitario e il cenobitismo. La regola comunque non contiene prescrizioni strette, ma una sorta di "droit coutumier", con consigli assai semplici. A. Mokbel, *La Règle de Saint Antoine le Grand*, in "Melto. Recherches orientales", II, 2 (1966), pp. 207-227. Al di là dell'evidente apocrifia della regola, essa fu seguita da un certo numero di istituzioni orientali: nel 1695 il patriarca maronita Douhâihî si rifiutò di approvare le nuove costituzioni riformate dell'ordine, giudicandole non conformi alla regola di sant'Antonio. G.J. Mahfoud, *Le monachisme maronite du X<sup>e</sup> siècle à la fin du XVII<sup>e</sup>*, in "Melto. Recherches orientales", II, 1 (1966), pp. 9-12.

<sup>197</sup> *De S. Anthonio Abbate* cit., p. 347.

<sup>198</sup> Si veda a questo proposito N. Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris, 1975, pp. 106-124. Al contrario, il fetore è, in generale nelle *Vitae Patrum* e anche nella *Vita Antonii*, indice della presenza del demonio: "Quodam autem tempore cum exisset ad exteriora monasteria, et rogatus esset a fratribus ut in navi quadam cum monachis proficiscentibus oraret, ascendit, et solus ex omnibus odorem sensit teterrimum. Asserebant cuncti piscium salsorum et tarichorum in navi positorum hunc esse fetorem. Ac ille alterius rei fetorem se sentire affirmavit. Adhuc loquente illo, adolescens quidam possessus a daemone, qui praecedens juxta carinam se navis absconderat, repente exclamavit. Quo statim per Anthonium in nomine Domini nostri Jesu Christi curato, intellexere universi diaboli illum fuisse fetorem". *Vita Antonii*, col. 954.

corpus sanctum, ultra procedere non audentes. (...) Et voces angelorum  
suavissimas audiebant cantantes et laudantes Dominum; et elevantes lapidem,  
suavissimus et odoriferus odor innotuit, ita ut viderentur eis esse in paradiso<sup>199</sup>.

La tomba, segnalata anche da un'iscrizione in caratteri greci e ebraici, contiene non solo il corpo di Antonio, ma anche a riprova che l'anonimo autore conosceva bene il racconto di Girolamo, il *vestimento de palma contexto quod beatus Paulus primus eremita fecerat*<sup>200</sup>, che viene lasciato, per ricompensa dell'ospitalità, nell'eremo.

Il viaggio di ritorno della spedizione di Teofilo con le sante reliquie è costellato di miracoli, a testimoniare non solo l'autenticità del corpo trovato, ma anche l'autorizzazione data dal santo alla traslazione dei suoi resti, secondo la credenza che uno spostamento di reliquie non voluto sarebbe stato impedito da miracoli e prodigi. Vengono risanati *quinque viri leprosi*, resuscitati tre uomini dilaniati dalle fiere, esorcizzato a Efeso l'indemoniato Daniel.

Ad Alessandria si compie il miracolo più importante, in favore di Effron, figlio di Madyan, signore del luogo, ingiustamente accusato di un crimine e condannato all'impiccagione dal prefetto Mandaber. Il giovane invoca per otto giorni Antonio e rimane miracolosamente in vita: l'evento straordinario induce le autorità cittadine, che vedono in questo la volontà divina, a revocare la condanna.

Il miracolo del salvataggio di un impiccato ingiustamente condannato, frequente nelle leggende agiografiche medievali, è solitamente attribuito a san Giacomo, ma episodi analoghi si trovano anche nelle leggende di Girolamo, Gilles, Amand, Brigida di Svezia, Caterina d'Alessandria, Eutropio di Saintes e Domenico de la Calzada. Nelle *Cantigas de santa Maria*, del XIII secolo, l'impiccato è sostenuto dalla Vergine stessa, e il fatto avviene nel corso del pellegrinaggio a Compostela, secondo una versione del miracolo che troverà ampio successo grazie alla *Legenda aurea*<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> De S. Anthonio Abbate cit., pp. 347-348.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> Diversi studi sono consacrati all'argomento, a partire da quello di C. Ricci, *Fra voti e capestri* in Idem, *Umbria santa*, Milano, 1926, pp. 159-176, che analizza soprattutto i miracoli di questo tipo attribuiti a san Nicola da Tolentino e a san Domenico de la Calzada, e da quello di Saintyves, che, ignorando lo studio italiano, ha diviso i miracoli in tre classi: miracoli attribuiti a santi francesi dell'Alto Medioevo, i miracoli di san Giacomo e quelli della Vergine, ipotizzando che originariamente il miracolo fosse attribuito a un santo francese, e che il successivo passaggio del racconto agiografico gallo-franco a san Giacomo derivasse dall'influenza cluniacense nella composizione del *Liber calixtinus*. (P. Saintyves, *Les cheminements d'un thème miraculeux: le pendu miraculeusement suspendu*, in Idem, *En marge de la légende dorée: songes miracles et survivances. Essai sur la formation de quelques thèmes hagiographiques*, Paris, 1930, pp. 193-217). A partire da questi due saggi,

Secondo la leggenda jacobea, riportata dal II libro del *Liber sancti Jacobi*, risalente al XII secolo, i genitori del ragazzo sono tedeschi, di Xanten, e il miracolo si verifica nel 1090 a Tolosa: un albergatore nasconde nella sacca da viaggio di un uomo una ciotola di argento e lo fa accusare del furto dell'oggetto. Il figlio si offre per l'impiccagione e il padre, al ritorno dal pellegrinaggio, lo scopre ancora vivo, sostenuto da san Giacomo<sup>202</sup>. Nella seconda versione, più elaborata, nota da una leggenda dell'inizio XV secolo, il signore di Caumont, in viaggio per Santiago, nel 1418, fa tappa al villaggio di Santo Domingo de la Calzada (Rioja), dove gli viene raccontato di come due genitori sconsolati hanno visto impiccare il figlio accusato del furto di una ciotola d'argento dalla figlia di un albergatore che aveva cercato invano di sedurlo. Il seguito della storia differisce solo in parte dalla versione più antica: al miracolo del pellegrino sostenuto da Giacomo si aggiunge quello avvenuto per convincere il giudice della vicenda narrata dai parenti: l'uomo di legge dichiara che crederà loro solo quando sentirà cantare il gallo e il pollo arrostiti, e i due animali escono dalle fiamme per compiere il prodigio e, secondo il signore di Caumont, si conservano ancora ai suoi tempi nella chiesa del villaggio<sup>203</sup>.

Più elaborato rispetto alla versione antoniana, in cui non si conoscono i motivi della condanna di Effron, il miracolo jacobeo vede l'intrecciarsi di tre temi: l'uomo d'onore che la donna per vendetta accusa ingiustamente, o il ragazzo casto che la donna sposata cerca di sedurre, di ascendenza biblica e con molti punti di contatto con la storia di Giuseppe, l'innocente condannato che sopravvive all'errore giudiziario per miracolo, e infine il dubbio levato dalla resurrezione di un animale morto, *topos* derivante dalle *Vitae Patrum*<sup>204</sup>. Non pare una semplice coincidenza il fatto che molti dei santi a cui il miracolo è attribuito fossero onorati in

---

un catalogo esaustivo di una trentina di santi a cui è associato il miracolo, con preziose indicazioni sia agiografiche sia iconografiche e puntuali citazioni testuali, è svolto da B. de Gaiffier, *Un thème hagiographique: le pendu miraculeusement sauvé*, in Idem, *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, 1967, pp. 194-232. Si veda anche, per la fortuna del tema iconografico del *pendu dépendu* in affreschi quattrocenteschi di area alpina, D. Rigaux, *Autour des fresques de Cellio. Le miracle du pèlerin "pendu dépendu" dans les régions alpines au Quattrocento*, in *L'image du pèlerin au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime*, sous la direction de P.A. Sigal, Tolosa, 1994, pp. 183-199.

<sup>202</sup> Il racconto si ritrova in numerose compilazioni agiografiche: dal *Dialogus Miraculorum* di Cesario di Heisterbach, alla *Legenda aurea* di Jacopo da Verrone e lo *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais.

<sup>203</sup> J.K. Steppe, *L'iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)*, in *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*, Gand, 1985, pp. 151-152.

<sup>204</sup> J. Filguera Valverde, *La littérature sur le chemin du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Poesie et théâtre*, in *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*, Gand, 1985, p. 190.



santuari che si trovavano lungo le più battute vie di pellegrinaggio che conducevano i fedeli dalla Francia a Santiago<sup>205</sup>: riferito inizialmente a san Giacomo, il racconto dovette estendersi ad altri santi che i pellegrini onoravano nel corso del loro cammino.

Conclusasi felicemente la vicenda del giovane ingiustamente impiccato, il viaggio di Teofilo deve proseguire, nonostante le rimostranza del prefetto di Alessandria che vorrebbe trattenere in città le reliquie di Antonio e chiama a sé quaranta uomini, perché trasportino il feretro:

cum ergo irent ad loculum sancti patris tollendum et vellent tangere, illico ceciderunt in terram. Et per VII horas quasi mortui in terram prostrati permanserunt. Cum haec praefectus vidisset, magis timuit. E posito loculo sancti corporis super eos, statim surrexerunt. Postea vero non sunt ausi tangere<sup>206</sup>.

La leggenda mette in scena con chiarezza il contrasto tra la traslazione di Teofilo, incoraggiata da Antonio attraverso numerose visioni e miracoli, e l'ipotizzata traslazione del prefetto egiziano, impedita dal volere del santo, secondo la credenza, a cui abbiamo già avuto modo di accennare, che il santo avrebbe dichiarato in modo esplicito il suo volere attraverso i prodigi.

Ad Alessandria sono lasciati alcuni vestiti dell'eremita egiziano e la spedizione può finalmente proseguire verso Costantinopoli, passando per Gerusalemme, dove sono risanati un cieco e uno zoppo, e attraversando indenne prima una tempesta poi un'isola abitata da giganti. All'arrivo nella capitale si compie infine il miracolo tanto atteso: Sofia è liberata dai demoni e l'imperatore fa fabbricare un

monumentum ex ebore et auro et gemmis pretiosis, mirabili opere ornatum, in quo sanctum corpus cum ingenti ac summa gloria miserunt ac duodenis munierunt sigillis, imponentes desuper titulum graecis et hebraicis litteris factum dicentem: hic corpus Anthoni confessoris et eremitaе requiescit, a desertis Aegypti translatum a Theophilo episcopo<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> Saintyves, *En marge de la légende dorée* cit., p. 200. De Gaiffier (*Un thème hagiographique* cit., p. 225) nota inoltre che, secondo il diritto medievale, la corda dell'impiccato era tagliata se dopo un certo periodo dall'esecuzione il condannato respirava ancora, perchè si supposeva che questo celasse un intervento divino.

<sup>206</sup> *De S. Anthonio Abbate* cit., p. 350.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 354.

I due leopardi, che in Egitto avevano aiutato il vescovo a disseppellire il sepolcro, trascorrono la loro vita a guardia delle reliquie, che, oltre a un *suavissimus ac odoriferus odor, ac si omnia aromata ibi essent congregata*<sup>208</sup>, manifestano un miracoloso potere taumaturgico:

quicumque ibi veniebat, a beatissimo Anthonio confessore juste invocato a quacumque detinebatur infirmitate sanabatur...si quis autem puro corde magnaue devotione sanctissimum confessorem Anthonium et eremitam honestis precibus pulsaverit pro quibusque necessitatibus, illico se sentiat impetraturum<sup>209</sup>.

La leggenda di Teofilo, difficile da datare, ma sicuramente diffusa e conosciuta nel Medioevo, introduce lo studioso all'evento destinato a cambiare il culto verso le reliquie dell'eremita egiziano: la traslazione di Antonio, che apparentemente viola desiderio comunicato in punto di morte dal maestro ai suoi discepoli, apre la strada a una venerazione pubblica delle reliquie e alla ricerca, attraverso i santi resti, di miracoli di guarigione.

---

<sup>208</sup> *Ibidem.*

<sup>209</sup> *Ibidem.*

## La Vita Antonii e la sua diffusione in ambiente domenicano

Mentre si diffondono le leggende che abbiamo analizzato, arricchendo la biografia di Antonio e aggiungendo nuove sfaccettature alla sua figura, la vita dell'eremita trova posto anche in numerose compilazioni che hanno lo scopo di divulgare i racconti esemplari dei santi: nel XIII secolo i padri del deserto sono un punto di riferimento costante per la predicazione domenicana e francescana, riferimento che “implica, e maschera, un richiamo alle origini evangeliche, operazione troppo compromessa dai movimenti ereticali”<sup>210</sup>. La vita di Antonio diventa modello esemplare per i primi domenicani insediatisi ai margini della città per i quali la scelta della liminalità<sup>211</sup> – anche se non del vero “deserto” – trae forza e insegnamento dall'esperienza antoniana: l'eremita non è mai perfettamente solo, ma anzi frequenti sono i suoi rapporti sia con i discepoli, che spesso lo visitano per interrogarlo su questioni dottrinali e spirituali, sia con la città, dove si reca durante le persecuzioni per confortare i martiri e poi per predicare contro gli ariani. Il deserto dei domenicani, in particolare, passa forzatamente attraverso i centri abitati, luoghi di tentazione, di incontro con il diavolo, di allontanamento dalla preghiera, da combattere non più con l'asceti solitaria ma con la coesione tra i fratelli e l'ascolto della parola sacra<sup>212</sup>.

Le *Vitae Patrum*, o *Vitas Patrum*, in dieci libri, sono una silloge di scritture monastiche che inizia a formarsi già nel secolo VI, quando, attribuite in blocco a Girolamo<sup>213</sup>, includono l'*Historia monachorum in Aegypto* di Ruffino, la versione dei *Verba Seniorum* di Pelagio e Giovanni, la *Vita Antonii* atanasiana e le biografie geronimiane. A questo nucleo di testi si aggiungono l'*Heraclidis Paradisus*, una versione dell'*Historia lausiaca* di Palladio, nuove

---

<sup>210</sup> Delcorno, *Introduzione* cit., p. 18. L'analisi della ripresa della *Vita Antonii* in alcuni testi del XIII e XIV secolo non deve far dimenticare che l'esempio antoniano era rimasto vivissimo, con una continuità ininterrotta, per tutto il tardo antico e l'alto Medioevo, come non manca di rilevare, con puntuali riferimenti J. Leclercq, *Saint Antoine dans la tradition monastique médiévale*, in *Antonius magnus eremita - 356-1956. Studia ad antiquum monachesium spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 229-247.

<sup>211</sup> Interessanti osservazioni sul recupero del deserto di Antonio e dei primi eremiti da parte di numerose esperienze religiose medievali in J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, in *Idem, Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, 1983, pp. 25-44. Sulle implicazioni antropologiche del tema del deserto come spazio liminale, “betwixt and between, where miracles could happen” si veda Goddard Elliot, *Roads to Paradise* cit., p. 173.

<sup>212</sup> A. Boureau, *Vitae fratrum, vitae patrum. L'ordre dominicain et le modèle des pères du désert au XIII<sup>e</sup> siècle*, in “*Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes*”, XCIX, 1 (1989), pp. 93-94.

<sup>213</sup> Questa attribuzione di tutto il patrimonio agiografico sui primi eremiti a Girolamo è molto significativo perché dà la misura di quanto categorie come “biografia autentica” e “leggenda apocrifia” non siano applicabili alla percezione che di questi testi aveva il lettore due-trecentesco. Come si è visto, infatti, anche la stessa leggenda di Teofilo compare spesso come attribuita al Padre della Chiesa.

sillogi di *apophthegmata* dello Pseudo Ruffino e di Pascasio, brani delle *Collationes* di Giovanni Cassiano e dei dialoghi di Sulpicio Severo, e nuove biografie monastiche, con una nutrita presenza di figure femminili<sup>214</sup>. A partire dall’XI secolo però, cambia il ruolo di questi testi nella costruzione della spiritualità: non più solo fonte di ispirazione per le regole o la meditazione, le *Vitae patrum* diventano un vero e proprio modello, a cui si richiamano direttamente i nuovi ordini religiosi per il recupero delle biografie dei primi santi e insieme per la composizione di nuove *Vitae*. È interessante seguire questo percorso nelle compilazioni agiografiche composte dai domenicani: cinque diversi autori, nell’arco di un secolo inseriscono nei loro testi la biografia di Antonio, di Paolo e, in un caso, di Frontonio: sono gli anni in cui in Occidente circolano le leggende antoniane che abbiamo analizzato che presentano la figura dei primi eremiti come radicalmente diversa non solo dai testi di Atanasio e Girolamo, ma anche dai volgarizzamenti e dalle *abbreviationes* composte tra XIII e XIV secolo. Assai interessante per l’analisi del *corpus* agiografico antoniano è studiarne lo sviluppo nelle *legendae novae*, termine con cui si indicano i legendari del XIII-XV secolo scritti da autori che, invece che limitarsi a raccogliere le vite dei santi di cui trattano, le riscrivono completamente, riunendole in un insieme omogeneo, attraverso un lavoro di scelta e abbreviazione. Queste compilazioni, opera per lo più di esponenti dell’ordine dei frati predicatori, avevano innanzitutto lo scopo di fornire a chi era impegnato nell’azione pastorale un materiale agiografico altrimenti troppo abbondante e disperso e inoltre anche di offrire alla lettura testi nello stesso tempo piacevoli ed edificanti, mettendoli a disposizione di quanti, nei secoli precedenti, non potevano permettersi preziosi e poco maneggevoli manoscritti. Le *legendae novae* “mutano il corso dell’agiografia medievale, e ne rivoluzionano perfino il supporto materiale: ai grandi libri da leggio, inamovibili dai cori dei monasteri e delle cattedrali, si sostituiscono i codici dei mendicanti, almeno due volte più piccoli: libri da bisaccia, insomma, se non proprio tascabili”<sup>215</sup>. L’autore di questi testi – sarebbe meglio dire il compilatore – raccoglieva spesso, insieme alla Vita o alla *Passio* del santo, destinata comunque a mantenere un posto centrale, un materiale ulteriore composto dagli *exempla*, dai detti o dalle traslazioni, intervenendo talvolta per sistematizzare o armonizzare tradizioni in

---

<sup>214</sup> Le *Vitae Patrum* sono pubblicate da Heribert Rosweyde (Anversa, 1615) e successivamente incluse da Migne nella *Patrologia Latina*. Si veda a questo proposito la nota bibliografica posposta a Domenico Cavalca, *Cinque vite di eremiti dalle “Vite dei santi Padri”* a cura di Carlo Delcorno, Venezia, 1992, pp. 290-294.

<sup>215</sup> C. Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, 1989, p. 81.

contrasto tra loro, con un dualismo, sempre presente, tra la volontà di fissare un *corpus* agiografico ben definito e soprattutto universale, a scapito delle tradizioni locali propugnate dai santuari, e il desiderio di inserire, nelle trattazioni delle vite dei santi, elementi nuovi<sup>216</sup>.

Al 1225-1230 risale l'*Adbreviatio in gestis et miraculis sanctorum* di Jean de Mailly (Mailly, 1190 circa-Metz, 1260 circa), composta nella sua prima versione quando l'autore faceva parte del clero secolare di Auxerre e rivista nel 1243 dopo l'entrata nel convento domenicano di Metz, organizzata secondo le feste dell'anno liturgico, con lo scopo, come sembra trapelare dall'*incipit*, di istruire i frati predicatori<sup>217</sup>.

Le brevi pagine dedicate all'eremita della Tebaide ripercorrono in modo assai conciso, a partire dalla versione evagriana del testo atanasiano, l'infanzia, la vocazione per il deserto derivante dall'ascolto del passo del vangelo e le prime tentazioni diaboliche – del demone della lussuria, il *puer niger*, e del disco d'argento – il tentativo di ottenere il martirio per mano

---

<sup>216</sup> Si vedano, per la definizione di *legendae novae* e per importanti riflessioni sul lavoro con le fonti agiografiche G. Philippart, *Les légendiers latins et autres manuscrits hagiographiques* (Typologie des sources du Moyen Age occidental, fasc. 24-25), Turnout, 1977, p. 24. Sulle *legendae novae* domenicane si vedano anche A. Boureau, *Vincent de Beauvais et les légendiers dominicains*, in *Lector et compiler. Vincent de Beauvais frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII<sup>e</sup> siècle*, Grâne, 1997, pp. 113-126, G.P. Maggioni, *Storie malvagie e vite di santi. Storie apocrife, cattivi e demoni nei leggendari condensati del XIII secolo*, in *Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, a cura di A. degli Innocenti e Fulvio Ferrari, Trento, 1998, pp. 131-143 e, più recentemente, Idem, *La trasmissione dei leggendari abbreviati* cit., pp. 87-107.

<sup>217</sup> Il primo a ricostruire con puntualità la biografia di Jean de Mailly e a fare chiarezza intorno alle sue opere è A. Dondaine, *Le dominicain français Jean de Mailly et la Légende Dorée*, in "Archives d'histoire dominicaine", I (1946), pp. 53-102. Sul testo di Jean de Mailly si veda anche G. Philippart, *Les légendiers latins* cit., p. 25. Sull'*utilitas* dei testi domenicani, le finalità delle compilazioni e i loro destinatari si veda A. Nadeau, *Faire oeuvre utile. Notes sur le vocabulaire de quelques prologues dominicains du XIII<sup>e</sup> siècle*, in *Lector et compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII<sup>e</sup> siècle*, Grâne, 1997, pp. 77-96. Jean de Mailly non è il primo a inserire in una compilazione una sintesi del testo di Atanasio: a partire dal XII secolo, numerose erano le *adbreuationes* in latino e i volgarizzamenti nelle principali lingue dedicati alle vite dei santi e raccolte in leggendari o santorali. Wauchier de Denain, traduttore in francese per Filippo, marchese di Namur (morto nel 1212) trascrisse in francese le vite di Paolo eremita, Antonio, Ilarione, Malco, Paolo il semplice, i dialoghi di Gregorio Magno, l'*Historia Monachorum* e i *verba seniorum* di Ruffino di Aquileia. Il manoscritto con la sua opera – il più antico esempio di vite di santi conservato in lingua francese – è conservato alla biblioteca di Carpentras (n. 473). Alcuni volgarizzamenti continuarono a essere copiati anche in leggendari dei secoli XIII e XIV. Non si tratta mai di una vera e propria traduzione, ma piuttosto di una parafrasi alquanto semplificata: la *Vita Antonii*, assai sintetica, si basa sulla traduzione latina fatta da Evagrio dell'opera di Atanasio. Pressappoco contemporanee o di poco posteriori sono le traduzioni fatte da un anonimo per Bianca di Navarra, sposa e poi vedova di Thibaut III, conte di Champagne. Restano due copie complete, (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1038 e Lyon, Bibliothèque municipale, 773), scritte tra il 1199, anno del matrimonio di Bianca, e il 1229, anno della sua morte. Per queste notizie si vedano *Histoire littéraire de la France*, XXXIII, Paris, 1906, pp. 258-264 e 292-295 e M.P. Meyer, *Notice d'un légendier français du XIII<sup>e</sup> siècle classé selon l'ordre de l'année liturgique*, in "Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques", XXXVI (1899), p. 1-79.

di Massimiano<sup>218</sup> e infine le visioni che caratterizzano l'ultimo periodo della vita dell'eremita. La conclusione del capitolo è invece occupata dall'episodio dell'incontro con l'arciere, derivante da un passo dei *Verba Seniorum*<sup>219</sup>, in cui un cacciatore critica Antonio perché i suoi discepoli si stanno dedicando a occupazioni piacevoli invece che sottoporsi a un regime più rigoroso. L'asceta, per dimostrare che un qualche sollazzo è necessario anche ai monaci, fa tendere all'uomo l'arco più volte, finché questi esclama: *Si supra mensuram traxero, frangetur arcus*. A lui Antonio può dunque spiegare: *Ita est et in opere dei, si plus a mensura tendimus, fratres cito deficiunt. Expedit ergo una et una hora relaxare rigorem eorum*<sup>220</sup>.

Il capitolo di Jean de Mailly riguardante l'asceta della Tebaide conobbe un grande successo in Francia, e finì per proporsi come modello alternativo ai racconti più o meno completi derivanti esclusivamente dal testo di Atanasio: diversi manoscritti tra cui uno assai antico, dell'ultimo quarto del XIII secolo, oggi conservato a Londra (British Museum, Addit. 15231, fol. 23<sup>v</sup>-25<sup>v</sup>) riportano una *Vita* che segue lo schema di quella scritta dal domenicano, anche nei vistosi errori e anacronismi, come la morte di Antonio situata *anno Domini CCXLVIII*, quando l'eremita non era ancora nato, e il nome di Balacio divenuto Gilates, traduzione del latino Gilatius utilizzato da Jean de Mailly<sup>221</sup>.

Depurato dagli errori relativi all'anno di morte e al nome del *dux* ucciso dal suo cavallo, e privato del paragrafo con l'episodio dell'arciere – l'unico a non derivare direttamente dalla vita atanasiana – il testo dell'*Adbreviatio* servì da modello<sup>222</sup> per il novantunesimo capitolo del tredicesimo libro dello *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais (1190 circa-1294),

<sup>218</sup> Come poi il Cavalca, Jean de Mailly non cita Massimino Daia, ma Massimiano: doveva probabilmente circolare una traduzione latina della *Vita Antonii* in cui i due imperatori erano confusi.

<sup>219</sup> *Verba Seniorum*, in *P.L.*, LXXIV, coll. 479-480.

<sup>220</sup> Un'edizione del capitolo dell'*Adbreviatio* dedicato ad Antonio si legge in P. Noordeloos, *Le modèle de la vie brève de saint Antoine en français*, in "Revue Bénédictine", LXXII, 1-2 (1962), pp. 147-149.

<sup>221</sup> Il primo a notare che l'*Adbreviatio* servì da modello alle versioni francesi della *Vita Antonii* è Noordeloos, (Ibid., pp. 138-149). L'autore tuttavia scrive che "le compilateur de l'*Adbreviatio* est inconnu", non conoscendo gli studi di Dondaine che oltre a ricostruire la biografia dell'autore avanza ipotesi analoghe al Noordeloos sulla derivazione della biografia antoniana di Vincent de Beauvais da Jean de Mailly (Dondaine, *Le dominicain français* cit., pp. 75-76 e Jean de Mailly, *Abrégé des gestes et de miracles des saints*, traduit du latine par A. Dondaine, Paris, 1974), come segnalato in una breve nota da G. Philippart, *La vie de saint Antoine ermite par Jean de Mailly*, in "Analecta Bollandiana", CVI, 1-2 (1988), p. 112.

<sup>222</sup> Sui rapporti tra Jean de Mailly e Vincent de Beauvais, e poi Jacopo da Varagine, e sulle diverse finalità – manuale agiografico destinato ai predicatori o enciclopedia dagli utilizzi meno strettamente determinati – dell'*Adbreviatio*, dello *Speculum* e della *Legenda Aurea*, si veda A. Boureau, *Vincent de Beauvais, Jean de Mailly, Jacques da Varagine et les légendiers dominicains*, in *Lector et compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII<sup>e</sup> siècle*, Grâne, 1997, pp. 113-125.

erudito domenicano, amico di Luigi IX, autore di tre *Specula*, che compongono la più vasta tra le enciclopedie medievali, compiuta nel 1244, rimaneggiata profondamente tra il 1256 e il 1259 e divisa in tre parti, dedicate rispettivamente alla natura e alla scienza, alle arti e infine alla storia del mondo, condotta in ordine cronologico dalla creazione fino al secolo tredicesimo e in cui larga parte hanno i racconti agiografici (900 capitoli su 3600)<sup>223</sup>.

Lo *Speculum istoriale*, prendendo spunto quasi letterale dal testo di Jean de Mailly, contribuì al successo, soprattutto in area francese della *vie brève*, grazie anche alla traduzione che ne fu fatta in lingua d'oïl di Jean de Vignay<sup>224</sup>, intorno al 1328 per essere offerta a Jeanne de Bourgogne, regina di Francia e nipote di saint Louis, perché fosse usata per l'educazione dei suoi figli, specialmente il futuro re Jean II le Bon. Nella versione volgarizzata, il *Miroir historial* diventò un testo sovente copiato e miniato per principi e signori fino a tutto il XV secolo e contribuì alla diffusione della versione abbreviata della *Vita Antonii*, seppur in modo differente dai testi degli altri domenicani, da cui lo distingueva non solo una diversa impostazione dell'opera, ma anche la materialità di una compilazione vastissima, difficile se non da sfogliare, sicuramente da trasportare<sup>225</sup>.

Una vicenda analoga di *adbreviatio* e volgarizzamento avvenne anche nella penisola italiana. Contemporaneo di Jean de Mailly, Bartolomeo da Trento, nato intorno al 1190<sup>226</sup> trascorse la prima infanzia nel monastero di Novacella, cenobio dei canonici regolari di sant'Agostino, dove una *schola* era operante già a metà del XII secolo, sotto la guida spirituale di Corrado II di Rodengo, che all'inizio del XIII secolo diventerà vescovo di Bressanone. Verso il 1225 entra tra i domenicani: all'appartenenza al convento di San Lorenzo di Trento si deve

---

<sup>223</sup> Per l'edizione del testo di Vincent de Beauvais si veda: Vincentius Bellovacensis, *Speculum historiale*, [Douai, 1624], riproduzione anastatica Graz, 1965, pp. 356-357.

<sup>224</sup> Interessante è notare che Jean de Vignay tradusse in lingua d'oïl e in una forma assai letterale, pressapoco nella stessa epoca, anche la *Legenda Aurea*. Il più antico manoscritto conservato (PARIS, Bibliothèque Nationale, fr. 241) è databile al 1348. Al testo di Jean de Vignay, più volte rimaneggiato da numerosi autori, non sempre identificabili, Jean Golein, uno dei traduttori di Carlo V, aggiunse, sullo scorcio del XIV secolo, delle "Festes nouvelles", concernenti, per la maggior parte, santi francesi, dando origine alla versione francese della *Legenda Aurea* letta e copiata il XV secolo. Il volgarizzamento del testo di Jacopo da Varagine fu anche il primo testo a essere stampato in Francia. G. Brunel-Lobrichon, A.F. Leurquin-Labie, M. Thiry-Stassin, *L'hagiographie de langue française sur le Continent, IX-XV siècle*, in *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, sous la direction de G. Philippart, II, Turnhout, 1996, p. 310.

<sup>225</sup> J. Schneider, Vincent de Beauvais à l'épreuve des siècles, in Lector et compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII<sup>e</sup> siècle, Grâne, 1997, pp. 21-46.

<sup>226</sup> A. Dondaine, *Barthélemy de Trente O. P.*, in "Archivum Fratrum Praedicatorum", XLV (1975), pp. 79-105.

probabilmente il nome, perché non sembra che fosse di origini trentine. Incaricato da Gregorio IX, alla fine del giugno 1241, di intraprendere un'azione diplomatica presso la corte imperiale di Federico II, Bartolomeo, compiuta la missione, è di nuovo a Roma, nel mese di marzo del 1244. Tornato a Trento, inizia a comporre le sue opere, l'*Epilogus in gesta sanctorum* e il *Liber Miraculorum sanctae Virginis*, a cui si dedicò, lontano da incarichi ufficiali, fino alla morte, avvenuta presumibilmente negli anni settanta del XIII secolo<sup>227</sup>.

L' *Epilogus* (o *liber epilogorum*) *in gesta sanctorum* è un vastissimo prontuario destinato ai predicatori, un vero e proprio manuale pratico, con 280 vite di santi di preferenza italiani o domenicani, e 15 capitoli dedicati alla festività liturgiche, composto tra il dicembre del 1244 e l'inverno del 1246, e successivamente rivisto dopo il 1251. L'opera si presenta come un testo strumentale, in cui gli stessi destinatari sono autorizzati a intervenire sullo scritto, non solo per correggere eventuali errori storici o agiografici, ma anche per adattare il contenuto alle diverse esigenze del pubblico dei predicatori<sup>228</sup>. Le vite dei santi si connotano dunque attraverso la *brevitas* e l'*utilitas*, caratteristiche che risaltano anche dall'analisi del capitolo – assai rapido – dedicato ad Antonio, in cui si accenna prima alla sorella a cui viene lasciata parte dell'eredità paterna, poi alle tentazioni demoniache, e infine alle dispute con i filosofi pagani e gli ariani e alla morte di Balacio. L'inclusione dell'episodio del *sagittarius* che lo rimprovera perché *iocundus*<sup>229</sup> siede con i confratelli denuncia che Bartolomeo utilizzava una versione della *Vita Antonii* collazionata con l'episodio dei *Verba seniorum*, come già era accaduto per Jean de Mailly e Vincent de Beauvais.

Un discorso più ampio, anche per l'enorme diffusione del testo e la sua importanza per la creazione di cicli dipinti dedicati al santo eremita, va riservato alla *Legenda Aurea*. Il domenicano Jacopo da Varazze, o da Varagine<sup>230</sup>, entrato nell'ordine nel 1244 e arcivescovo

---

<sup>227</sup> Per le notizie biografiche su Bartolomeo da Trento si vedano *Bartolomeo da Trento domenicano e agiografo medievale. Passionale de sanctis. Textus-index*, a cura di D. Gobbi, Trento, 1990, pp. 87-108 e A. Ferrua, *Bartolomeo da Trento*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VI, Roma, 1964, coll. 1178-1179. Sulla data della morte, che di solito era fissata al 1251, ma che invece andrà posticipata di una ventina di anni, per la partecipazione di Bartolomeo alla pacificazione tra l'episcopato tridentino e i Castelbarco, avvenuta nel 1273, si veda E. Paoli, *Introduzione* in *Bartolomeo da Trento, Liber epilogorum in gesta sanctorum*, ed. critica a cura di E. Paoli, Firenze, 2001, pp. XXVI–XXVII.

<sup>228</sup> Ibid., p. XXXII.

<sup>229</sup> Bartolomeo da Trento, *Liber epilogorum* cit., cap. XXXVI (*De sancto Antonio*), pp. 54-55.

<sup>230</sup> Forse il suo luogo di origine non era Varazze, ma Genova, dove è attestata la famiglia dei da Varagine. Un resoconto della vita, con una ricca bibliografia si può consultare in C. Casagrande, *Jacopo da Varazze*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Roma, 2004, pp. 92-102.



di Genova tra il 1292 e il 1298, anno della scomparsa, scrive tra il 1252 e il 1265 la *Legenda Aurea*<sup>231</sup>, un “santorale” organizzato secondo l’anno liturgico, a partire dall’avvento, contenente 153 *abbreviationes* di vite dei santi e 23 capitoli dedicati alle principali feste della chiesa cristiana: il testo, la cui precisa funzione ancora sfugge agli studiosi<sup>232</sup>, è insieme un leggendario e un’opera dottrinale e dogmatica in cui, oltre a proporre nuovi modelli di condotta religiosa, si stabilisce la *legenda nova* domenicana.

È probabile che Jacopo conoscesse il testo di Jean de Mailly, perché la *Legenda Aurea* intrattiene strette relazioni con l’*Abbreviatio*, non solo nella scelta dei santi celebrati – scelta che poteva dipendere più generalmente dall’ambiente dei frati predicatori a cui entrambi gli autori appartenevano – ma soprattutto nell’impostazione generale dell’opera, svolta *per*

---

<sup>231</sup> L’opera conobbe un successo straordinario, non comparabile con quello di altre raccolte analoghe, successo ben testimoniato da un migliaio di manoscritti che ne conservano il testo, dalle sette versioni in lingua francese compilate tra il XIII e il XV secolo, dai volgarizzamenti in catalano, alsaziano, inglese, olandese, danese, svedese, islandese, ceco e polacco: la *Legenda Aurea* è un “texte omniprésent, jusque dans les minuscules bibliothèques des foyers ruraux du XIX siècle” che “traverse les siècles, nourrit l’imaginaire collectif”. Questo straordinario successo deriva dall’architettura assai complessa della narrazione, che è sistema chiuso (nella sua saturazione di strutture semplici) e aperto (nella sua varietà e ricorrenza), in cui il racconto combina la necessità e la libertà, la grazia e le opere. Attraverso le sue variazioni narrative su temi religiosi, la *Legenda Aurea* è insieme storia e programma apostolico di salvezza cristiano, compendio dogmatico e narrativo, sistema ideologico, in cui il singolo elemento rinvia alla totalità dove tutto, come nell’universo cristiano, trova la sua collocazione, la sua origine e il suo fine. La complessità e la ricchezza della struttura, che sicuramente contribuirono al successo ininterrotto del testo nei secoli, sono analizzate con puntualità da A. Boureau, *Les structures narratives de la Legenda aurea: de la variation au grand chant sacré*, in *Legenda Aurea: sept siècles de diffusion. Actes du colloque international sur la Legenda aurea: texte latin et branches vernaculaires à l’Université du Québec à Montréal*, 11-12 maggio 1983, a cura di B. Dunn-Lardeau, Montreal-Paris, 1986, pp. 57-76 e Idem, *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Varagine († 1298)*, Paris, 1984 (da cui deriva la citazione, p. 7). *Legenda Aurea*, il titolo oggi comunemente attribuito all’opera, non compare nei manoscritti più antichi, che riportano invece quello di *Legenda sanctorum*, lo stesso con cui Iacopo cita la sua opera. Per una sintetica storia della diffusione e del successo del testo si veda Casagrande, *Jacopo da Varazze* cit. pp. 95-96. Interessante è infine ricordare che l’enorme diffusione della *Legenda Aurea* portò a una sorte di “saturazione del mercato” ponendo fine alla stagione delle *legendae novae* in lingua latina: “le nuove rielaborazioni hanno avuto una tradizione molto circoscritta, così come è stata limitata la circolazione di quei testi per così dire reazionari che...sono stati composti da autori che giudicavano un difetto proprio la qualità principale ricercata da coloro che avevano creato questo genere: la concisione”. G.P. Maggioni, *La trasmissione dei leggendari abbreviati*, in “Filologia mediolatina. Studies in Medieval Latin Texts and their Transmission. Rivista della fondazione Ezio Franceschini”, IX, 2002, pp. 89-90.

<sup>232</sup> Si può immaginare che, per analogia con l’opera di Jean de Mailly, la *Legenda Aurea* dovesse servire come manuale di riferimento per i predicatori, anche se, come è difficile stabilire un testo univoco della *Legenda*, più volte rimaneggiata dall’autore nel corso della sua vita, è altrettanto complesso stabilire un unico livello di lettura, come ben analizza G.P. Maggioni, *Le molte Legende Auree. Modificazioni testuali e itinerari narrativi*, in *De la sainteté à l’hagiographie. Genèse et usage de la “Légende dorée”*; études réunies par B. Fleith et F. Morenzoni, Genève, Droz, 2001, pp. 15-38. La *Legenda Aurea* fu comunque un’opera funzionale, di sistematizzazione rispetto al proliferare delle leggende agiografiche: non è molto strano, secondo le modalità di divulgazione dei testi nel Medioevo, soprattutto nel caso di testi di natura compilativa, che l’opera, via via che veniva diffusa attraverso copie eseguite a mano e a una a una, si arricchisse di parti di testo o di intere vite dei santi.

*curricula anni*<sup>233</sup>. Il capitolo XXI, *De sancto Antonio*, inizia con una falsa etimologia, in cui si fa derivare il nome Antonio da *ana, quod est sursum, et tenens quasi superna tenens et mundana despiciens*<sup>234</sup>: una notevole parte dei capitoli della *Legenda* è introdotta in questo modo con un paragrafo, anche abbastanza consistente, in cui si presenta una sorta di etimo del nome del santo o talora della festa ricordata, non tanto giustificazioni storiche della forma e del senso della parola, ma esposizione di una *vis* che le parole contengono<sup>235</sup>.

L'autore ripercorre poi con rapidità la vita dell'eremita, ispirandosi al testo di Atanasio e alle *Vitae patrum* e tralasciando di inserire gli episodi delle leggende posteriori: l'incontro con il *puer niger*, i tormenti demoniaci e l'apparizione di Cristo, le due tentazioni con il *discum argenteum* e con l'*ingentem massam veri auri*, l'incontro con il *sagittarius* a cui l'eremita illustra l'alternanza di rigore e svago nella vita dei monaci. Nelle brevi pagine dedicate ad Antonio trovano infine spazio alcuni insegnamenti donati ai fratelli, la polemica contro gli ariani e l'episodio della morte di Balacio. Come sottolinea Fleith, nella sua puntuale analisi dedicata alle fonti della *Legenda Aurea*<sup>236</sup>, è probabile che Jacopo conoscesse la versione abbreviata della *Vita Antonii* circolante nella regione francese (o dobbiamo piuttosto dire in ambito domenicano?) e utilizzata da Jean de Mailly e Vincent de Beauvais.

Il testo di Jacopo da Varagine non aggiunge nulla a quello che già conosceamo dell'eremita della Tebaide: il protagonista del racconto del domenicano ligure è ricalcato sulla prima biografia del vescovo di Alessandria e testimonia la fortuna, attraverso i secoli, del modello atanasiano, in cui si alternano momenti di solitario eroismo nelle lotte contro i demoni e più rari episodi comunitari in cui il maestro impartisce insegnamenti ai suoi discepoli. Il modello creato dalle *Legenda Aurea* è tuttavia indispensabile per studiare la diffusione della leggenda

---

<sup>233</sup> B. Fleith, The patristic sources of the *Legenda Aurea*: a research report, in *The reception of the Church Fathers in the West. From Carolingians to the Maurists*, edited by I. Backus, I, Leiden-New York-Köln, 1997, pp. 231-287. Una ricca analisi sui testi utilizzati da Jacopo da Varagine, in cui si cerca di discriminare il ricorso pedissequo alle fonti dall'intervento, anche critico, del compilatore è presente anche in Boureau, *La légende dorée* cit.. Attraverso l'analisi del capitolo dedicato a santa Giuliana, giunge ad analoghe conclusioni sul rapporto tra i due autori anche K.E. Geith, *Die "Adbreviatio in gestis et miraculis sanctorum" von Jean de Mailly als quelle der "Legenda aurea"*, in *Analecta Bollandiana*. CV, 3-4 (1987), pp. 289-302.

<sup>234</sup> Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, ed. critica a cura di G. P. Maggioni, Firenze, 1998, p. 155. Lo stesso autore ha pubblicato anche un ampio apparato filologico di corredo all'edizione critica: G.P. Maggioni, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della "Legenda aurea"*, Spoleto, 1995.

<sup>235</sup> A proposito delle etimologie di Jacopo da Varagine si veda A. Vitale Brovarone, *Introduzione*, in Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino, 1995, pp. XXVI-XXVII.

<sup>236</sup> B. Fleith, *The patristic sources* cit., p. 253.

agiografica antoniana: l'enorme diffusione del testo di Jacopo da Varazze, copiato, rimaneggiato, tradotto<sup>237</sup>, non può che farci immaginare un modello di *Vita Antonii* di diretta ispirazione atanasiana, che circolava in concorrenza con le leggende agiografiche già studiate. All'inizio del terzo decennio del Trecento<sup>238</sup> le vite di Antonio, di Paolo di Tebe e di Frontonio sono inserite anche nel volgarizzamento del pisano Domenico Cavalca che nel convento di Santa Caterina<sup>239</sup> traduce in volgare ampie parti delle *Vitae patrum*, differenziandosi dagli altri autori domenicani per la scelta di affrontare il materiale agiografico derivante da un'unica fonte – pur se così composita – invece che organizzare un santorale che seguisse l'anno liturgico<sup>240</sup>. “Le *Vitae patrum* avevano conosciuto una circolazione ininterrotta all'interno degli ordini mendicanti: i domenicani con i volgarizzamenti, le rappresentazioni pittoriche, la predicazione, ne fanno un punto di riferimento capitale per l'immaginario dei laici”<sup>241</sup>: l'operazione del Cavalca consiste nell'adattarle alla lingua<sup>242</sup> e alla cultura dei laici, utilizzando, a questo scopo, uno stile

---

<sup>237</sup> Assai interessanti sono in proposito le osservazioni di Maggioni (*La trasmissione dei leggendari abbreviati* cit., pp. 93-107) che analizza le caratteristiche di composizione dei leggendari del XIII secolo, dalla mancanza di una precisa linea di demarcazione tra autore e copista, alla presenza di più redazioni di uno stesso testo, con un continuo rimaneggiamento dell'originale, fino alla trasmissione delle *legendae novae* per *pecia*, ossia per fascicoli copiati da copisti diversi, e alla costituzione di una vulgata, che, almeno nel caso del testo di Jacopo da Varagine, differiva dall'originale.

<sup>238</sup> La data non è stabilita con certezza, ma definita “probabile” da Delcorno. Delcorno, *Introduzione* cit., p. 38.

<sup>239</sup> Il convento di S. Caterina, fondato nel 1219-1220 da Uguccone Sardo, il primo discepolo pisano di Domenico, pur non disponendo di uno Studio generale, che conferisse i gradi accademici, era sede di una scuola vivace di livello superiore, aperta anche ai laici, e di una delle più antiche biblioteche domenicane, costituitasi intorno agli anni 30 del XIV secolo, ricca delle opere fondamentali della letteratura religiosa e di quella classica. Molto fitti, con lo svolgimento di attività didattica, l'organizzazione di confraternite penitenziali e soprattutto la predicazione, furono rapporti con la città, agevolati dal fatto che per più di quarant'anni, tra il 1229 e il 1342, i vescovi della città furono domenicani. Si vedano, anche per ulteriori informazioni sul Cavalca e per una ricca bibliografia, pur se solo al 1979, C. Delcorno, *Cavalca, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma, 1979, pp. 577-586 e, sulla biblioteca del convento di Santa Caterina, O. Banti, *Cenni di storia della Bibliotheca Cathariniana*, in O. Banti, A. Petrucci, F. Petrucci Nardelli, A. Caleca, *Libreria nostra communis. Manoscritti e incunaboli della Bibliotheca Cathariniana di Pisa*, Pisa, 1994, pp. 11-16.

<sup>240</sup> Come chiarisce Delcorno, l'impianto generale dei quattro libri dell'opera del Cavalca segue, per la lezione e l'ordine delle biografie, un manoscritto delle *Vitae Patrum* in uso nei conventi mendicanti fra Duecento e Trecento, che ha poco in comune, nella successione delle biografie, con le edizioni moderne. Delcorno, *La tradizione delle “Vite dei santi padri”* cit., pp. 534-535.

<sup>241</sup> Delcorno, *Introduzione*, cit., p. 22. Sempre il Delcorno (*Ibid.*, p. 53) ricorda che “il volgarizzamento cavalchiano è solo un capitolo, medievale e toscano, della storia lunghissima della ricezione delle *Vitae Patrum*, che non conosce arresti e crisi, si può dire, dai primi secoli cristiani ai nostri tempi. La lettura dei padri del deserto sollecita e accompagna i momenti più innovativi della storia della Chiesa, è parte ineliminabile della letteratura mistica, forse anche della letteratura occidentale”.

<sup>242</sup> Come sottolinea Delcorno (*Ibid.*, p. 38) un testo latino, nell'età del Cavalca, non è mai veramente straniero, neppure per i laici e il volgarizzamento, più che traduzione letterale, è una trasposizione da una lingua di cultura a una lingua di diffusione, che si presti alla trasmissione verticale del sapere, con “una prosa per chi, immerso

semplice che evita accuratamente l'erudizione e tralascia il complesso sistema dei rimandi ai passi evangelici del testo atanasiano, capitoli brevi con articolazioni di massima evidenza, e, insieme, amplificazioni dell'originale, che chiariscono il testo, con un'operazione analoga a quella compiuta dai frati responsabili del programma iconografico per le pareti del Camposanto pisano. La *Vita di Antonio*<sup>243</sup>, come già accaduto per le altre opere domenicane, si ispira direttamente al testo atanasiano, di cui riporta con dovizia di particolari numerosi episodi. Un largo spazio è dedicato alla predicazione dell'eremita ai suoi frati, con lunghi discorsi che prendono le mosse sì dalla biografia del vescovo di Alessandria, ma che probabilmente riflettono l'importanza dell'opera predicatoria svolta nel corso del Trecento dall'ordine domenicano: in effetti i lunghi capitoli dedicati ai discorsi di Antonio denunciano quasi una sproporzione, se confrontati con la narrazione delle tentazioni e dei tormenti diabolici. Antonio è sicuramente raffigurato più come un capo spirituale che elargisce i suoi insegnamenti che come un solitario asceta in lotta con il demonio.

Per il lettore che conosce già la prima *Vita Antonii*, l'impianto del testo del Cavalca non presenta sorprese, al di là di questo differente peso dell'opera predicatoria, a dimostrazione, ancora una volta, che, in un'epoca in cui doveva sicuramente circolare già la Leggenda di Patras, e negli stessi anni in cui Alfonso Buen Hombre traduceva le sue leggende arabe, il modello atanasiano restava imprescindibile per qualunque autore volesse occuparsi dell'eremita. Solo alcuni dettagli differiscono dal testo di Atanasio e derivano probabilmente da una cattiva lettura del testo latino o da un errore del manoscritto consultato: l'imperatore che perseguita i cristiani non è Massimino Daia, ma Massimiano, Augusto in Occidente assieme a Diocleziano tra il 286 e il 305. Come ipotizza il Delcorno<sup>244</sup>, le differenze tra il

---

nelle occupazioni, non ha *gramatica*". Si veda Ibid, pp. 40-52 per un'analisi dell'operazione di volgarizzazione del Cavalca, con un confronto puntuale tra il testo del domenicano e numerosi passi della *Vita Antonii*.

<sup>243</sup> Si veda la recente edizione: Domenico Cavalca, *Cinque vite di eremiti dalle "Vite dei santi Padri"* a cura di C. Delcorno, Venezia, 1992, pp. 96-54 (testo) e 220-250 (note), che propone un'approfondita revisione delle edizioni ottocentesche a partire dai sei manoscritti più antichi. Manca ancora un'edizione critica di tutta l'opera – come già lamentato negli anni settanta (F. Monterosso, *Domenico Cavalca sette secoli dopo*, in "Cultura e scuola", XII, 45-46 (1973), pp. 99-107). Questa lacuna rende spesso difficile stabilire dove si fermi la mano del Cavalca e dove intervengano i suoi collaboratori. Delcorno giudica imprudente attribuirgli i quattro libri del volgarizzamento, ma nota che i primi tre sembrano concepiti e scritti dalla stessa mano. Sul capitolo di Cavalca dedicato ad Antonio si veda anche l'analisi stilistica, che evidenzia la frequenza dei nessi relativi e del gerundio, compiuta da R. Salsano, *Il volgarizzamento cavalchiano della "vita beati Antonii abbatis"*, Firenze, 1972.

<sup>244</sup> C. Delcorno, Sul testo della "Vita di Antonio", in Omaggio a Gianfranco Folena, I, Padova, 1993, pp. 547-556.

testo evagriano e il volgarizzamento cavalchiano sono imputabili sia allo scarto esistente tra il testo delle *Vitae Patrum* che oggi noi leggiamo e i manoscritti posseduti dall'autore, sia al lavoro di *equipe* che affiancava il domenicano, che non può essere ritenuto responsabile di tutta l'opera di traduzione. Assai significativo, a questo proposito, l'episodio che – nell'atanasiana *Vita Antonii* – narra della visione da parte di Antonio del monaco Ammone, assunto tra i beati. Del fondatore del monachesimo in Nitria si riferisce anche un miracolo: egli, dovendo attraversare il Nilo e vergognandosi di mostrare le sue nudità al discepolo Teodoro, fu miracolosamente trasportato all'altra riva senza bagnarsi. Nel testo del Cavalca, lo stesso miracolo è attribuito ad Antonio: si può immaginare un fraintendimento del testo latino, che induca in errore il volgarizzatore? Curioso è tuttavia che nel secondo libro delle *Vite* cavalchiane il medesimo miracolo sia attribuito, questa volta senza errori sul protagonista, ad Ammone, secondo quanto afferma il testo del *Paradisus Heraclidis*<sup>245</sup>: è quindi lecito – come afferma il Delcorno<sup>246</sup> – “sospettare che il volgarizzatore della *Vita di Antonio* non sia la medesima persona che ha tradotto il *Paradisus Heraclidis*: qualcuno ha raccolto e assemblato le diverse traduzioni...ma non ha visto o non ha ritenuto necessario appianare l'incongruenza”.

Altre differenza dal testo latino possono essere spiegate con errori della traduzione manoscritta che il Cavalca, o sarebbe meglio dire l'*equipe* domenicana, aveva a disposizione. Già accennato è l'anacronismo secondo cui Antonio affiderebbe la sorella a un gruppo di monache: ovviamente è da escludere l'esistenza di un convento femminile in una data così antica e l'errore si spiega non solo con una corrotta versione dei menologi metafrastici, ma anche con una situazione che il domenicano doveva conoscere bene e che riporta arbitrariamente al passato:

E raccomandando la sorella ad alquante santissime vergini di un monasterio, che la  
'nformassero al loro esempio, non potendo più sostenere, d'abitare con le genti del  
secolo...fuggì in santa solitudine<sup>247</sup>.

Di tenore analogo è la presenza di nomi differenti nel breve racconto di guarigione miracolosa della vergine di Laodicea, raccomandata ad Antonio da Archelao, alto funzionario imperiale:

---

<sup>245</sup> Il *Paradisus Heraclidis* è il nome secondo il quale era nota, nel Medioevo, l'*Historia Lausiaca* di Palladio.

<sup>246</sup> Delcorno, Sul testo della “Vita di Antonio” cit., p. 551.

<sup>247</sup> Domenico Cavalca, *Cinque vite di eremiti* cit., p. 97.

il volgarizzamento toscano deriva da un codice dove si legge una variante molto diffusa, accolta nelle stampe antiche della *Vita Antoniii* fino all'edizione del Lippomani emendata da Lorenzo Surio, in cui non solo compare il nome della vergine, ma anche quello del padre, Publio, che così appare anche nel testo cavalchiano<sup>248</sup>.

Nel volgarizzamento toscano delle *Vitae patrum* trovano posto non solo la lunga biografia di Antonio, di importanza sicuramente centrale, ma anche la traduzione della geronimiana *Vita Pauli* e dell'anonima *Vita Frontonii*. Nella vita dell'eremita di Tebe, il testo del Padre della Chiesa, che senza dubbio era quello conosciuto dal domenicano, è riportato fedelmente, con il largo spazio donato all'episodio dell'incontro con Antonio, che si mette in viaggio per incontrare l'asceta sconosciuto ed è indirizzato da un centauro, da un satiro e da una lupa. Come nel testo di partenza, il capitolo dedicato a Paolo si conclude con la morte dell'eremita e il ritorno di Antonio, per il seppellimento.

Interessante è anche ritrovare nelle Vite dei Santi Padri del Cavalca il testo dedicato a san Frontonio, incentrato sul miracolo dei cammelli che giungono in soccorso degli eremiti nel deserto: in un'epoca in cui era nota la leggenda di Patras, dove l'episodio era adattato ad Antonio, il domenicano mostra di conoscere quella che può essere definita la versione "originale" del testo, riferendola al suo primo protagonista. Anche nel testo volgarizzato resta l'episodio di difficile interpretazione della lavanda delle zampe dei cammelli, già presente, come abbiamo visto, nella *Vita* latina: *allora l'abate comendò a' frati che lavassono i piedi a' cammelli che avevano loro recato da mangiare e fece dare loro la profenda*<sup>249</sup>.

Si può pensare a una scelta deliberata, quasi filologica, nel riferire il miracolo dei cammelli a Frontonio invece che ad Antonio? Difficile dimostrare che Cavalca conoscesse la leggenda di Patras, anche se alcuni indizi, come la già citata presenza del testo in un volume della biblioteca dei francescani di Stroncone che contiene anche il volgarizzamento delle *Vitae patrum*, lasciano ipotizzare che il testo circolasse negli stessi ambienti in cui si leggeva l'opera del domenicano pisano.

In conclusione di questo percorso attraverso i testi domenicani che presentano le leggende agiografiche di Antonio, Paolo e Frontonio, tramandando tutte un testo assai simile, che deriva essenzialmente dalle *Vitae Patrum*, ossia dai testi di Atanasio e Girolamo e dai *Verba*

---

<sup>248</sup> Delcorno, Sul testo della "Vita di Antonio" cit., pp. 551-552.

<sup>249</sup> Domenico Cavalca, *Le vite dei SS. Padri*, introduzione e note a cura di C. Naselli, Torino, 1926, pp. 213.

*seniorum*, viene legittimo chiedersi se la scelta di escludere dalla narrazione le leggende che già circolavano riferite al nostro eremita sia stata deliberatamente programmatica e se sia possibile immaginare uno scenario in cui da una parte il recupero medievale dei padri del deserto passi anche attraverso la figura di Antonio, visto sia come il solitario eremita che combatte i demoni, sia nel suo rapporto con Paolo, e dall'altra Antonio – l'abate di Patras, ma anche il taumaturgo di Alfonso Buen Hombre – sia ormai, nell'Occidente del XIV secolo, un santo molto diverso, venerato e invocato per caratteristiche assai lontane da quelle che ne fanno uno dei padri spirituali dei domenicani.

## Jocelino e la traslazione delle reliquie in Delfinato

A partire dal XIII secolo alcuni testi raccontano di una successiva traslazione delle reliquie di Antonio da Costantinopoli al Delfinato, sovrapponendosi, non senza alcune divergenze, alla leggenda di Teofilo<sup>250</sup>. Cinque manoscritti<sup>251</sup>, da cui deriva la versione pubblicata negli *Analecta Bollandiana*, riportano tutti una vicenda pressoché concorde, con poche varianti significative. Un'altra redazione della stessa storia è conservata nell'articolo 37 dell'*Inventaire des titres de l'abbaye de Saint-Antoine*, e contiene alcuni elementi differenti dalla leggenda pubblicata dai bollandisti.

Il testo nasce sicuramente per cercare di spiegare come le reliquie di Antonio, conservate a Costantinopoli siano giunte nel Delfinato. L'autore anonimo, che doveva conoscere la leggenda di Teofilo o almeno la tradizione del trasferimento dei santi resti nella capitale bizantina, attribuisce il merito della traslazione a Jocelino, figlio del conte *Guillelmus*, di cui si dice che, divenuto monaco, era chiamato santo: tutte queste indicazioni possono adattarsi a Guglielmo di Aquitania, paladino di Carlomagno, poi fondatore di Gellone, anche se l'identificazione dei protagonisti della storia resta spesso incerta.

Comes Guillelmus, qui unus de purgatoribus fuisse creditur, qui eciam nunc pro merito bone vite sue quam in monasterio diu duxisse refertur, sanctus Guillelmus appellatur, filium quandam Iacelinum nomine, probitatis sue non degenerem, causa oracionis Iherosolimam peciit<sup>252</sup>.

Jocelino, in pellegrinaggio ai luoghi santi, si ferma a Costantinopoli ed entrato nelle grazie del sovrano ottiene il permesso di domandare come tesoro da riportare in patria qualsiasi cosa desideri, *de thesauris suis quidquid sibi placeret accipere precepit*<sup>253</sup>. La sua scelta, *non*

---

<sup>250</sup> La leggenda è pubblicata da P. Noordeloos, *La translation de Saint Antoine en Dauphiné*, in "Analecta Bollandiana", LX (1942), pp. 68-75 (introduzione) e pp. 75-81 (testo).

<sup>251</sup> Per l'edizione, i bollandisti hanno collazionato cinque manoscritti: PARIS, Bibliothèque Nationale, latin 5579, del XIII secolo, ROMA Biblioteca apostolica vaticana, Palatino 300, del XIII secolo, COLONIA, Archivio storico, Wallraf 168, del XIV secolo, LONDRA, Museo britannico, Addit. 30972, del XV secolo, PARIS, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. lat. 1569, del XV secolo. Altri manoscritti, non considerati dai bollandisti, riportano lo stesso testo, senza presentare significative differenze: PADOVA, Biblioteca universitaria, 1690 II, del XV secolo, ROMA, Biblioteca apostolica vaticana, Palatino 853, del XIV-XV secolo, MARSIGLIA, Archivi dipartimentali serie H, *Cartulario di Montemaggiore*, BERLINO, theol. fol. 280, (810 dei *codices electorales*), BRUXELLES, tre manoscritti del XV secolo, 8877-82, 8272-82 e II. 1045, PARIS, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. lat. 386, del XIV secolo. Quest'ultima è una versione abbreviata, utilizzata come lezione per l'ufficio della traslazione, il 17 marzo.

<sup>252</sup> Noordeloos, *La translation de Saint Antoine* cit., p. 77.

<sup>253</sup> Ibid., p. 78.



*concupiscens aurum vel argentum, nec aliquid huiusmodi*<sup>254</sup>, ricade sulla *casulam...in qua corpus beati Anthonii continebatur*<sup>255</sup>. Poco si dice per giustificare la decisione del cavaliere, che appare, senza che ne sia spiegato il motivo, soltanto molto devoto al santo eremita. Rientrato nel suo paese sano e salvo, non vuole separarsi da un così potente protettore, e i suoi discendenti continuano a portare le reliquie in tutte le loro spedizioni, come un palladio, finché la pratica sconveniente è condannata dal papa:

Adeo enim de eius tutamine confidebant, ut nichil sinistri sibi posse subripere suspicarentur, sed prospere cuncta quecumque aggredierentur evenire sperarent, quamdiu videlicet illud in presencia haberent. Et ideo, ut dixi, ubicumque profecturi forent, coram se deferri semper faciebant, et sine illo eciam in expeditionibus ire nolebant. Quod licet non sit ambigendum quin ex devocione facerent, indecens tamen et temerarium dominus papa, cum ad eius noticiam pervenisset, sacrosantas reliquias sub custodia sua haberent et inter armatos exercitus ad bella deferrent<sup>256</sup>.

Il papa obbliga l'erede di Jocelino, Guigues, figlio di Didier, *qui...quasi hereditario iure easdem reliquias vendicaret et exemplo patrum suorum ubicumque pergeret deferebat*<sup>257</sup>, a destinare le reliquie a un abbazia di sua scelta. Guigues esegue e affida il corpo di Antonio ai benedettini di Montmajour<sup>258</sup>. Perché non lo portino lontano dalle sue terre, fa dono ai religiosi di una zona boscosa, chiamata La Motte, dove costruire un sacello per conservare le reliquie. Accanto a essa Guigues edifica a sue spese una *domus helemosinaria, ...infra qua*

---

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

<sup>256</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>258</sup> Fondata nel 948 da alcuni monaci benedettini su uno scoglio emerso in una zona paludosa, alle porte della città romana di Arles, Saint-Pierre de Montmajour divenne ben presto il centro di una ricca proprietà fondiaria organizzatasi intorno a una rete di priorati, che si estendeva da Vienne fino al Frejus e a Ventimiglia, e, insieme, una sorta di mausoleo monastico per i conti di Provenza Guglielmo IV e Goffredo I. L'abbazia fu inoltre meta, dal XII secolo, del pellegrinaggio del perdono della Santa Croce, che toccava i luoghi in cui si conservavano reliquie della croce di Cristo. Nonostante le fortificazioni e la costruzione della torre di Pons de l'Orme, a 3 piani, eretta nel 1369, gli edifici subirono vandalismi e saccheggi durante le guerre di religione, soprattutto a opera della compagnia di mercenari guidata da Arnaud di Cervole. Nel 1593 i monaci furono cacciati e una guarnigione fu di stanza all'abbazia. Nuova vita si ebbe dal XVII secolo, con la costruzione di un convento maurino. Ancora visibile al visitatore odierno è, nei pressi dell'abside, un cimitero rupestre, scavato nella roccia: secondo la leggenda la necropoli fu fondata assai prima della nascita dell'abbazia per accogliere le spoglie di cavalieri morti al fianco di Carlo Magno nei combattimenti contro i Saraceni. Per queste notizie si veda il volume miscellaneo: *Abbaye Saint-Pierre de Montmajour. Histoire et patrimoine*, Arles, 1999.

*pauperes et universi, qui ex predicto gehennalis ignis incendio perurerentur et ad implorandum suffragium beati Anthonii confugerent, gratuito susciperentur*<sup>259</sup>.

La *translacio sanctissimi confessoris anthonii abbatis et heremite a Costantinopoli in Viennam*, pur nella sua brevità, solleva per lo storico una folta massa di problemi, dalla datazione della leggenda all'identità dei personaggi protagonisti, alla storicità dell'arrivo dei resti in Francia, fino all'edificazione, da parte di Guigues, di un ospizio per accogliere poveri e malati.

Secondo i bollandisti che la pubblicano nella loro rivista, poche sono le notizie storicamente attendibili di questa vicenda. Molte ipotesi sono state fatte per identificare storicamente la figura di Jocelino: Maillet-Guy, veterano degli studi antoniani, credette di riconoscere nel cavaliere il conte di Valence Geilin II, attestato da documenti del 1039, 1058 e 1077. Lo studioso ricostruisce una sommaria biografia del personaggio: Geilin (noto anche come Geilin o Gillin), secondo di nome, della famiglia dei primi conti di Valentinois, della provincia di Vienne, figlio di un signore chiamato Guillaume e imparentato ai duchi di Aquitania, visse alla metà del XI secolo. Il mercoledì 18 marzo 1058 il conte, con la moglie Ava e i figli, il vescovo Odone, Arbert, Rostaing, Hugues e Conon è ricordato per aver donato all'abbazia di Saint-Chaffre il luogo di Saint-Barthelemy-de-Vals e la chiesa di Marnas nel Viennois, per costruire un monastero.

Il rapporto con la famiglia dei duchi di Aquitania e con il conte di Albion potrebbe spiegare come Geilin, diventato nella leggenda Jocelin, sia divenuto in alcune varianti del testo signore dell'Albenc. Una variante del nome – Geilnon – può aver ispirato la tradizione che fa del padre di Jocelino Saint Guillaume *de Gellone*.

Sempre secondo Maillet-Guy, Gontardo, vescovo di Valencia, era figlio di Hugues e nipote di Geilin II, e fu lui ad affidare ai benedettini la chiesa dove riposano le reliquie di Antonio, forse approfittando nel 1083 dell'occasione fornitagli dalla vacanza del seggio episcopale di Vienne, per agire fuori dalla sua diocesi, proseguendo l'opera santa che era stata l'onore della sua famiglia<sup>260</sup>.

---

<sup>259</sup> Noordeloos, *La translation de Saint Antoine* cit., p. 77.

<sup>260</sup> L. Maillet-Guy, *Les origines de Saint Antoine (Isère)*, in "Bulletin de la société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme", XLI (1907), pp. 176-178.

La biografia dell'erede di Jocelino Guigues Didier, studiata da Maillet-Guy, rispecchia quella dell'avo: avrebbe portato con sé le sacre reliquie guerreggiando contro i vicini, secondo una leggenda che contrasta nettamente con l'assodata presenza del corpo di Antonio nella chiesa de la Motte nel 1083: bisognerebbe supporre che Guigues, morto secondo una tradizione cinquecentesca nel 1130, fosse molto giovane quando usava il corpo dell'eremita come palladio. Tra i pochi documenti che conservano una traccia dell'operato di Guigues vi è una donazione del 1104, in favore della chiesa di Sainte-Croix-de-Quint e di Saint-Pierre du Pont-en-Royans da un canonico di Grenoble, Guigues Lancigena, approvata e confermata da Hugues, vescovo di Grenoble, dal capitolo, dai principali membri della chiesa e da Guigues Didier, sua moglie Ermengarda e i suoi tre figli, Francon, Mallein e Nicolas, in presenza di Bernard, prete di Poliéna e di altri tre testimoni. Nel 1116, nell'atto di concessione della montagna vicina ai certosini di Ecogues, i donatori ricordano che Guigues e i suoi figli, possessori di tutto il territorio, ne hanno venduto una metà e loro hanno abbandonato l'altra. Secondo lo storico, i documenti del XIII secolo, tutti apologetici verso Guigues Didier, sarebbero dei falsi: più volte è detto signore di Saint-Antoine, senza che si possa trovare alcun documento che lo provi<sup>261</sup>.

Ancora più complesso che dare una sicura identità ai protagonisti della leggenda è riuscire a datare la sua composizione: poiché il testo non contiene nessuna citazione esplicita della fraternità antoniana, Bollandus, che la pubblica parzialmente negli *Acta Sanctorum*<sup>262</sup>, stima che sia stata scritta prima della fondazione dell'ordine ospedaliero. Secondo Maillet-Guy, la creazione da parte di Guigues della *maison de l'aumône* per accogliere poveri, malati e pellegrini risalirebbe al 1150 circa, mentre l'emancipazione degli antoniani dai benedettini di Montmajour inizierebbe con la costruzione di un oratorio intorno al 1200: si può dunque ipotizzare – ed è l'opinione dei bollandisti a commento della pubblicazione negli *Analecta* – che la *Translatio* sia stata composta intorno all'inizio del XIII secolo.

Per Noordeloos, è inoltre impossibile sostenere – come fa Maillet Guy – che l'autore sia un ospedaliero: nonostante gli elogi a Saint-Antoine, con il racconto del corpo di Antonio affidato ai monaci di Montemaggiore, fornisce ai benedettini del priorato l'argomento più serio contro le rivendicazioni antoniane. Questa obiezione, tuttavia, è piuttosto debole perché

---

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> *De tertia translatione*, in *AA.SS.*, Jan. 2, sub 17, *Antonius s.* [Anversa, 1643], Bruxelles, 1966, pp. 150-156.

anche Falco, il primo storico dell'ordine antoniano, che in più occasioni si dimostra spudoratamente parziale verso l'ordine di cui fa parte, non può tacere l'affidamento delle reliquie ai benedettini<sup>263</sup>, pur accennando a una *custodia* conservata da Guigues e dai suoi eredi, perché altrimenti non sarebbe giustificabile la vicenda della lunga controversia con i monaci di Montmajour.

Secondo l'*Histoire littéraire de la France*<sup>264</sup>, la *Translatio* sarebbe addirittura un sermone pronunciato nella chiesa di Saint-Antoine, con l'intenzione di disporre i religiosi all'ascolto attivo della vita di Antonio scritta da Atanasio: nessun indizio, per i bollandisti, confermerebbe questa ipotesi. Al contrario il racconto, diviso in lezioni, sembra essere servito all'ufficio della traslazione, che si celebrava il 17 marzo<sup>265</sup>.

Come si accennava, la leggenda della traslazione in Delfinato delle reliquie di Antonio è riportata anche da un'altra fonte, le note storiche formanti l'articolo 37 dell'*Inventaire des titres de l'Abbaye de Saint-Antoine*. Il governatore della provincia, Filippo di Savoia, commissionò al suo segretario, Cl. Servon, nel 1491, un'inchiesta sull'autenticità delle reliquie di sant'Antonio conservate nel Delfinato e a questo scopo fece copiare i documenti conservati nell'abbazia, documenti che andarono in gran parte perduti nel XVI secolo prima per un incendio poi nel corso delle guerre di religione.

Il testo pervenuto è incompleto ed è, secondo Maillet-Guy, che lo pubblica confrontandolo con la versione edita dai bollandisti, il più antico documento in cui compare il nome di Jocelino<sup>266</sup>. Anche questo testo sarebbe databile in anni vicini alla fine del XII secolo, perché si cita una bolla di Lucio III del 1184. Come già la prima *translatio*, sembra riportare una

---

<sup>263</sup> “Exactis aliquot annis Guigo Desiderius conscientie scrupolo tactus, agnoscens quod indecens et incongruum esset ut locus ille cum sanctis reliquiis pro suo, non autem ecclesiastico disponderetur vel administraretur, arbitrio accersitis Benedictini ordinis, monasterius Sancti Petri Montismaioris monachis, certa propinqua beneficia et prioratus obtinentibus locum ipsum custodia sibi suisque in posterum successoribus reservata, tradidit et remisit certisque conditionibus assignavit: ab eo tempo prioratus regularis ordinis sancti Benedicti eodem in loco esse cepit, cum antea parochialis ecclesia fuisset secularis”. Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 44.

<sup>264</sup> Cercando di precisare la data del testo Dom Rivet scrive che l'anonimo suppone la dedica della chiesa da parte di Callisto II e riconosce nello stesso tempo che il monastero è di recente fondazione: potrebbe dunque essere stato composto tra il 1150 e il 1160. Maillet-Guy non riscontra questi aspetti, anzi conclude che l'elogio smisurato di Guigues Didier insieme ad alcune inesattezze non permettono di situare il testo così vicino agli eventi.

<sup>265</sup> Per le notizie circa la datazione della leggenda si veda sempre l'introduzione al testo della *translatio*: Noordeloos, *La translation de Saint Antoine* cit., pp. 71-72.

<sup>266</sup> Maillet-Guy, *Les origines de Saint Antoine* cit., pp. 100-106 e Ibid., pp. 319-320.

tradizione orale, con la sue imprecisioni e confusioni, soprattutto tra le due figure di Guigues Didier e di Jocelino.

Interessante è notare come la vicenda copiata nell'*Inventaire* faccia diretto riferimento alla prima traslazione delle reliquie di Antonio a Costantinopoli, per mano del vescovo Teofilo, istituendo una continuità e una relazione tra i vari elementi del *corpus* agiografico antoniano che spesso lo studioso moderno tende a trascurare quando analizza separatamente i vari testi:

Cuius [Antonii] corpus sanctum, mirabiliter inventum a Theophilo episcopo, translatum est Constantinopolim anno Domini Incarnati quingentesimo vigesimo nono. Quo adorato, filia dicti imperatoris Sophia a spiritibus immundi liberata est, ut plenius legitur in historia Inventionis corporis dicti s. Antonii<sup>267</sup>.

Analogo alla *Traslatio* pubblicata dai bollandisti è il resto della leggenda, con Jocelino che ottiene dall'imperatore bizantino il corpo dell'eremita, e lo riporta con sé in Francia, usandolo come santo scudo per proteggersi dalle insidie della guerra, finché non è colpito dall'anatema del papa:

Et inter multa terrarum marisque pericula transit in provinciam Viennensem, ubi tanta miracula tantoque servandi zelo circumscribitur quod a Jocelino eiusque successoribus velut dux comesque securitatis in arctioris cubiculi secretario positum nonnunquam velut arca foederis praeire dicebatur ad pugnas, etc. Quo comperto, dominus noster Papa non patienter ferens tantum thesaurum inter humanas deviationes deferri, nunc minis, anathematibus, censuris et exortationibus, vix obtinuit dictum thesaurum alicui assignare loco cui conservandum traderet<sup>268</sup>.

Identica è anche la conclusione del testo, con Guigues rappresentato come il fondatore di un ospizio per accogliere i devoti che venivano a rendere omaggio il corpo del santo eremita e che, sempre più frequentemente, invocavano Antonio per ottenere la guarigione dal morbo terribile che straziava le loro membra come un fuoco:

post paucos dies Guigo Desiderii devotione motus, elemosinariam domum non longe a dicto prioratu construxit, in qua Christi pauperes et universi qui gehennalis

---

<sup>267</sup> Ibid., p. 100.

<sup>268</sup> Ibid. p. 103.

ignis incendio perurgerentur ad implorandum suffragium b. Antonii gratuito  
susciperentur<sup>269</sup>.

---

<sup>269</sup> Ibid., p. 106. È interessante ricordare che, nonostante la tradizione della traslazione in Delfinato a opera di Jocelino fosse ricordata da numerose fonti, in appendice a una *Vie de saint Antoine* del XV secolo (PARIS, Bibliothèque nationale de France, fr 2198, ff. 40-44), in quartine di versi alessandrini monorime, composta probabilmente alla metà del XIV secolo, si racconta una tradizione assai diversa sull'arrivo delle reliquie in Francia. Secondo questo racconto due monaci benedettini dell'abbazia di Saint-Pierre de Lézat, presso Tolosa, che si trovavano a Costantinopoli, rubarono le reliquie di sant'Antonio e le portarono in patria. Si fermarono a Vienne, ricevendo ospitalità al palazzo del fratello del re, che era senza piedi e mani e fu guarito miracolosamente. I religiosi dapprima esitarono a svelare la presenza del corpo di Antonio, ma poi confessarono e donarono al re un braccio, per far costruire una chiesa (ovviamente si tratta dell'abbazia di Saint-Antoine-en-Viennois), prima di ripartire per Lézat. La stessa vicenda si trova in un altro manoscritto della parigina Bibliothèque nationale (Nouv. acq. 1072) che contiene ai foll. 19-21 la vicenda della traslazione dall'Egitto a Costantinopoli e da Costantinopoli a Lézat e ai foll. 21-26 il racconto dei miracoli operati per intercessione del santo in Oriente e in Francia. Forse contribuì al nascere di questa tradizione il fatto che nel cartulario dell'abbazia di Lézat fosse indicato come antico fondatore un Athonius o Anthonius. Si veda, per questa leggenda, J. Morawski, *La légende de Saint Antoine ermite (histoire – poésie – art – folklore) avec une vie inconnue de s. Antoine en français du XIV siècle et des extraits d'une « chronique antonienne » inédite*, Poznan, 1939, pp. 1-25, che pubblica anche, in appendice, i due testi con la tradizione della traslazione a Lézat, pp. 177-194.

## **L'*ignis sacer* e i canonici regolari di sant'Antonio**

I ripetuti accenni, nelle due leggende di traslazione, a malati di fuoco sacro che giungono a Saint-Antoine per invocare la guarigione impongono alcune spiegazioni sull'origine della malattia e sul suo legame con il santo eremita<sup>270</sup>.

L'arrivo in Francia delle reliquie di Antonio coincide infatti con il manifestarsi di un morbo terribile ricordato da numerose cronache contemporanee. Fu il Fuchs, per primo, in un suo articolo del 1843<sup>271</sup>, a tentare una schedatura di manifestazioni epidemiche accomunate da sintomi analoghi, quali cancrene, putrefazioni, autoamputazioni e a stabilire che la prima apparizione della malattia fu a Xanten, vicino a Duisburg, in Germania, lungo il basso corso del Reno, nell'857, secondo quanto raccontano gli *Annales Xantenses*<sup>272</sup>.

Per tutti i secoli XI e XII le testimonianze ricorrono frequenti: spesso, alla descrizione dei sintomi segue il racconto di come alla malattia si tenta di porre rimedio: consueta è l'invocazione della Vergine o dei santi, spesso scelti in base alla presenza, nella regione colpita dal male, di reliquie. Allo stato attuale delle ricerche si pensa che con il termine *ignis sacer* nel Medioevo si indicassero una serie di malattie dall'origine allora sconosciuta e dai sintomi analoghi – ulcere e cancrene – tra le quali l'erisipela, la sifilide ulcerosa e, soprattutto, l'ergotismo<sup>273</sup>.

Era, quest'ultimo, non un morbo infettivo e contagioso, anche se tale appariva alle comunità colpite, ma la manifestazione patologica di un'intossicazione alimentare, dovuta all'assunzione prolungata di segale infettata da un fungo tossico. La segale, cereale resistente e dalla resa sicura, cominciò, infatti, agli albori del Medioevo, a essere preferita al frumento, di coltivazione più difficile e meno redditizia. Conosciuta dagli agronomi latini come “mala erba”, deplorata da Plinio come decisamente cattiva, la segale era il frutto di una selezione

---

<sup>270</sup> Per un approfondimento più dettagliato, anche bibliograficamente, di questi temi, mi permetto di fare riferimento alla pubblicazione: L. Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio abate tra assistenza e devozione*, Spoleto, 2006, in particolare le pp. 33-93.

<sup>271</sup> C.H. Fuchs, *Das heilige Feuer des Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Epidemien*, in “Wissenschaftliche Annalen der gesammten Heilkunde”, VIII (1834), pp. 1-81. Il Fuchs classifica, secondo le cronache medievali, i seguenti anni come caratterizzati da ergotismo: 857, 922, 945, 994, 996, 999, 1039, 1042, 1085, 1092, 1094, 1099, 1109, 1110, 1115, 1125, 1128, 1129, 1151, 1180, 1189, 1196, 1200, 1236, 1254, 1347.

<sup>272</sup> *Annales Xantenses*, in *M.G.H., Scriptores*, II, Hannover, 1828, p. 230.

<sup>273</sup> A. Mischewski, *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Colonia, 1976, pp. 349-351.

medievale e aveva il pregio, riconosciuto dallo stesso naturalista romano, di nascere su qualsiasi tipo di terreno, “rendendo il cento per uno”<sup>274</sup>.

Durante le annate particolarmente umide e piovose, il pomicelio di un fungo parassita, la *Claviceps purpurea*, si insediava nell’ovario del fiore della segale, crescendo fino all’altezza di 3-4 centimetri. L’escrescenza assumeva un sapore sgradevole, ma se il raccolto era scarso, era macinata insieme con i grani del cereale, dando alla farina un colore azzurrino, un odore analogo a quello della muffa e uno sgradevole gusto amaro. Il pane confezionato in tal modo non perdeva la sua tossicità neppure con la cottura. L’intossicazione si diffondeva rapidamente per tutta la comunità, anche perché spesso i cereali erano macinati in un unico mulino: in questo modo la malattia tendeva ad assumere le proporzioni di un contagio epidemico. Con le efficaci parole di Cosmacini, l’*ignis sacer* era quindi un’ ‘epidemia non ‘contagiosa’, in quanto non legata a condizioni infettive trasmissibili, ma ‘popolare’, in quanto legata a condizioni nutrizionali diffuse”<sup>275</sup>.

Molto frequente era il manifestarsi di un ergotismo cronico, che non esplodeva in forme acute, ma si impadroniva lentamente dell’organismo con un avvelenamento graduale e quotidiano. Nella sua fase acuta l’ergotismo si presenta in due forme principali – convulsiva o cancrenosa – che si manifestano entrambe con un’iniziale debolezza, dolori alle regioni lombari e alle estremità, disturbi gastrointestinali. In particolare, nella prima, dal decorso molto lento e analogo a quello del tetano, l’ammalato è in preda a contrazioni spastiche dei flessori, trisma<sup>276</sup> e opistotono<sup>277</sup>, fino alla paralisi degli arti, presenta dilatazione pupillare, delirio e, prima del decesso, stati comatosi associati a crisi allucinatorie e sindromi confusionali. Nella forma cancrenosa, che, dalle descrizioni delle cronache, pare essere la più diffusa nel Medioevo, la malattia inizia a manifestarsi con formicolii, pruriti generali, stiramenti e iperalgesie negli arti, a cui successivamente si associano sensazioni spasimanti di calore e bruciore, seguite da sensazioni di freddo glaciale. La pelle diviene insensibile, si

---

<sup>274</sup> Si veda M. Montanari, *La fame e l’abbondanza. Storia dell’alimentazione in Europa*, Roma-Bari, 2000, p. 41.

<sup>275</sup> G. Cosmacini, *L’arte lunga. Storia della medicina dall’antichità ad oggi*, Roma-Bari, 1977, p. 109.

<sup>276</sup> Serramento delle mascelle determinato da spasmo dei muscoli masticatori.

<sup>277</sup> Particolare irrigidimento del corpo per contrazione spastica continua dei muscoli dorsali.



squama e si copre di macchie cianotiche, che progressivamente diventano nere: è l'inizio della cancrena, cui spesso segue l'autoamputazione dell'arto necrosato<sup>278</sup>.

Nel Medioevo non fu mai ipotizzata l'origine alimentare della malattia, anche se molti cronisti non mancano di sottolineare la coincidenza tra epidemie di *ignis sacer* e annate di carestia, in cui, a causa dei cattivi raccolti, non si scartava la segale infetta nonostante il suo sgradevole sapore. Bisognerà aspettare fino al XVIII secolo perché la natura dell'ergotismo sia definitivamente chiarita: fondamentale per l'identificazione dell'origine della malattia fu il riconoscimento che l'epidemia esplodeva principalmente nella stagione invernale, in annate particolarmente rigide, che presentavano assai sovente cattivi raccolti o periodi di grave carestia; non si manifestava mai, invece, in annate in cui i raccolti erano abbondanti. Di solito si diffondeva immediatamente dopo la raccolta della segale, quando la primavera era stata umida e l'estate molto calda: circostanze, queste, che favoriscono la crescita del fungo tossico<sup>279</sup>. Già questa circostanza rendeva l'*ignis sacer* un'epidemia diversa da tutte le altre, nelle quali non si nota una così spiccata connessione con l'andamento dei raccolti e le variazioni climatiche.

Inoltre il fuoco sacro non si manifestava mai uniformemente sul territorio, ma si limitava a qualche distretto isolato: l'epidemia era sempre circoscritta nel tempo e nello spazio e, come regola generale, con l'arrivo della primavera solitamente cessava da sola. Le proprietà tossiche dell'ergotina tendono, infatti, a scomparire nel corso dell'anno: l'ergotismo si manifestava dunque dopo la mietitura, tra agosto e settembre, e svaniva all'inizio dei mesi caldi. La sua diffusione è naturalmente legata alla coltivazione della segale e al suo uso alimentare, ossia al consumo di pane nero<sup>280</sup>. Per questo motivo il morbo colpiva soprattutto nelle regioni centro-settentrionali dell'Europa, dove questo cereale entrava in larga misura nella confezione del pane: soprattutto in Francia e Germania, ma anche nell'Italia del nord.

---

<sup>278</sup> G. Portigliotti, *Il fuoco di S. Antonio*, in "L'illustrazione medica", II, 1 (1920), pp. 117-118, F.J. Bové, *The Story of Ergot for physicians, pharmacists, nurses, biochemist, biologists and others interested in the life sciences*, Basel, 1970, M. Mazzeo, *L'assistenza sanitaria ispirata dal Cristianesimo III. Crociate. Grandi epidemie (lebbra, peste, fuoco sacro). Ordini ospitalieri*, in "Rivista di Storia delle Scienze mediche e naturali", XLVI (1955), pp. 31-32.

<sup>279</sup> Per queste osservazioni si veda V. Zimmermann, *Rezeption und Rolle der Hielkunde in landessprachigen handschriftlichen Kompendien des Spätmittelalters*, Stuttgart, 1986, p. 87.

<sup>280</sup> Montanari, *La fame e l'abbondanza* cit., p. 42.

Queste riflessioni sulla diffusione stagionale e geografica del contagio iniziarono a essere analizzate con metodo scientifico solo nel 1596, quando la Facoltà di Medicina di Marburgo formulò l'ipotesi che il fuoco sacro fosse da attribuire all'intossicazione da segale infettata dal fungo tossico, chiamata "cornuta" per la particolare forma della escrescenze. Nel 1776 secolo gli scienziati francesi Jussieu, Paulet, Saillant e Teissier, membri della francese Société Royale de Médecine, redassero un documentato rapporto, *Recherches sur le feu de saint Antoine*, a proposito dell'ergotismo cancrenoso e convulsivo, in cui giunsero, per la prima volta, a conclusioni sicure sulla natura dell'ergotismo<sup>281</sup>.

Come si accennava, la maggiore concentrazione delle epidemie si ebbe tra il X e il XIII secolo: il Fuchs<sup>282</sup> classifica, secondo le cronache medievali, 28 anni tra l'857 e il 1347 come caratterizzati dall'*ignis sacer*, perfettamente iscritti tra la peste del VI secolo e la peste nera del XIV. Difficile è trovare una ragione a questa distribuzione cronologica: forse la gravità della peste nera fece passare in secondo piano le epidemie di ergotismo o, più probabilmente, dopo la crisi del Trecento il miglior tenore economico dei sopravvissuti permise anche situazioni alimentari migliori.

Difficile è altresì cercare di spiegare come mai Antonio divenne, nel Medioevo, il protettore quasi esclusivo contro la malattia, tanto che essa fu denominata, almeno a partire dal XV secolo, "fuoco di sant'Antonio"<sup>283</sup>: sicuramente a provocare questa specializzazione furono un insieme di fattori diversi, tra cui, nella biografia atanasiana, la presenza di miracoli di guarigione ed esorcismo e la definizione spesso fraintesa dell'eremita *medicus* dell'Egitto<sup>284</sup> e

---

<sup>281</sup> Si vedano, a proposito di queste notizie di storia della medicina, G.J. Aillaud, *L'ergot du siècle et le mal des Ardents*, in *Herbes drogues et épices en Méditerranée. Histoire, anthropologie, économie du Moyen Age a nos jours. Actes de la Table Ronde de l'Institut de Recherches Méditerranéenne et de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille, Mémoires et Documents*, III, Paris, 1998, pp. 57-65, H. Brabant, *Médecins, malades et maladies de la Renaissance*, Bruxelles, 1966, p. 96, e A. Mischlewski, *Das Antoniusfeuer in Mittelalter und Früher Neuzeit in Westeuropa*, in *Maladies et société (XII-XVIII siècles). Actes du colloque de Bielefeld*, Paris, 1989, pp. 249-268.

<sup>282</sup> Fuchs, *Das heilige Feuer* cit., pp. 1-81.

<sup>283</sup> Spesso a causa di questa denominazione si trova confuso negli studi il "fuoco di sant'Antonio" medievale, l'ergotismo, con la malattia che oggi è comunemente indicata con questo nome, l'*Herpes zooster*, un'affezione cutanea virale, causata dalla riattivazione del virus della varicella rimasto latente a livello dei gangli delle radici nervose dorsali: scomparse le massicce intossicazioni da segale cornuta il nome passò da una malattia all'altra, probabilmente per la sintomatologia simile, fatta di irritazioni e lesioni cutanee.

<sup>284</sup> *Vita Antonii* ed. cit., col. 966. La definizione è ripresa dallo storico antoniano Falco: "Tam acerbis itaque malis haud multo post affuturis volens ipse humani generis autor medicum illum et intercessorem concedere, quem (ut predictum est) bonum olim medicum Egyptiis indulserat, beatissimum scilicet Antonium corpus illius transferri voluit ad provinciam Viennensem". Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 35r. Del resto, per quanto riguarda la terminologia medica, si dice che il corpo è *posseduto* dalla malattia, ed è la possessione

poi – soprattutto – l’arrivo delle reliquie nel Delfinato in concomitanza con un picco epidemico di fuoco sacro. Come nel 994 a Limoges il vescovo Hilduino e suo fratello Geoffroy, abate di san Marziale, decisero di organizzare una grande raccolta di reliquie su una collina situata all’esterno delle mura cittadine e ottennero la miracolosa cessazione dell’epidemia<sup>285</sup>, nella regione di Vienne si iniziò a invocare la protezione dell’eremita egiziano, le cui reliquie erano state portate da Jocelino a La Motte. Il culto si configura dunque inizialmente come una devozione locale e fu solo grazie all’operato degli antoniani, che da piccola congregazione sorta con compiti assistenziali si trasformarono nel corso dei secoli in un potente ordine religioso<sup>286</sup>, che la devozione verso il santo eremita come protettore del fuoco si diffuse capillarmente in tutta Europa.

Secondo la tradizione riportata dal primo storico antoniano, Aymar Falco<sup>287</sup>, la comunità – inizialmente formata da laici – risalirebbe al voto del nobile Gastone per la guarigione del figlio Guérin, ammalatosi di fuoco sacro. Il racconto della miracolosa guarigione contribuì ad aumentare ulteriormente la popolarità del santuario, edificato per iniziativa papale per contenere le reliquie e la cui fama iniziò presto a trascendere le dimensioni di un culto regionale. In un primo tempo gli ospedalieri, provenienti tutti dalla nobiltà, senza l’appoggio di una propria chiesa e senza aver codificato una regola, dipendevano spiritualmente dai monaci benedettini, a cui era stata affidata la gestione del santuario con il corpo di sant’Antonio, e si dedicavano al servizio degli ammalati, aiutati, nello svolgimento dei compiti ospedalieri, da *donati* o *conversi*. Secondo Falco, la nascita degli ospedalieri avvenne al tempo del discendente di Jocelino Guigo Desiderio, il quale sarebbe responsabile non solo della fondazione della chiesa e dell’affidamento delle reliquie ai benedettini di Montmajour, ma anche della costruzione del primo ospedale<sup>288</sup>.

---

demoniaca ad essere il paradigma di tutti gli attacchi della malattia e delle loro modalità: tra miracoli di esorcismo e miracoli di guarigione esiste spesso nel Medioevo un parallelismo che è terminologico e semantico. Si veda J.C. Schmitt, *Religione, folklore e società nell’Occidente medievale*, Roma-Bari, 1988, pp. 290-291.

<sup>285</sup> J. Devalette, B. Barriere, G. Comet, P. Conte, *La peste de feu. Le Miracle des Ardents et l’ergotisme en Limousin au Moyen Age*, Limoges, 1994, p. 15.

<sup>286</sup> Per una sintesi delle principali vicende dell’ordine antoniano si veda Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 43-93.

<sup>287</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., ff. 45v-46r, *De origine et exortu necnon primordiis specialis religionis sub nomine sancti Antonii institute et de signo Tau seu Potentie quod eiusdem religionis professores deferre consueverunt*.

<sup>288</sup> Ibid., f. 53r.

Fin dalla nascita, gli ospedalieri si caratterizzavano per un distintivo di panno celeste a forma di *tau*, detto “potenza di sant’Antonio”, distintivo che sarebbe diretta espressione della volontà del santo apparso a Gastone<sup>289</sup>. È sempre Aymar Falco a ipotizzare un chiarimento circa la scelta del *tau* rinviando a una visione del profeta Ezechiele (9, 4), in cui le fronti degli eletti marchiate con questo simbolo verranno risparmiate dallo sterminio che colpirà Gerusalemme<sup>290</sup>; inoltre, secondo gran parte dell’esegesi biblica, il *tau* sarebbe anche il segno dipinto dagli Israeliti sulla porta delle loro case la notte del passaggio dell’angelo sterminatore per l’Egitto, per salvare le loro dimore<sup>291</sup>. Simbolo di antica tradizione biblica usato per indicare gli uomini giusti, esso ha un’importante funzione apotropaica, nel preservare dalla distruzione chi ne è segnato: significativo è che, secondo Gregorio di Tours, nel 546, durante una pestilenza, Gallo, vescovo di Clermont, pregò Dio di risparmiare il suo popolo e, nel corso della processione lustrativa che era stata organizzata, *in subita contemplatione parietes vel domorum vel ecclesiarum signari videbantur, unde a rusticis hic scriptos Thau vocabatur*<sup>292</sup>. Presente nelle più antiche tradizioni scritte, con la sua forma il *tau* ricorda anche la croce e con essa allude alla remissione dei peccati e alla salvezza eterna.

Inoltre, due episodi della *Vita Antonii* scritta da Atanasio possono suggerire l’utilizzo della *crux commissa* da parte dell’eremita e giustificare quindi l’adozione del simbolo da parte degli antoniani. Nel primo, Antonio sconfigge le presenze demoniache che infestavano il suo eremitaggio agitando il *signum crucis*<sup>293</sup>, nel secondo il santo esorcizza alcuni indemoniati proprio attraverso la croce<sup>294</sup>. I due episodi della vita del patrono giustificerebbero dunque – secondo Piccat – l’adozione, da parte degli ospedalieri, del *tau* come simbolo dell’“esorcizzazione dai pericoli che la vita quotidiana può riservare. Il *tau* appuntato sul vestito indica l’uomo di Dio, ma anche l’individuo protetto e garantito contro le minacce esterne”<sup>295</sup>.

---

<sup>289</sup> Ibid., f. 46r.

<sup>290</sup> Ibidem.

<sup>291</sup> G. Miccoli, *La “crociata dei fanciulli” del 1212*, in “Studi Medievali”, ser. 3a, II (1961), p. 422.

<sup>292</sup> Gregorio di Tours, *Libri historiarum* X, p. 138, citato in Miccoli, *La crociata* cit., p. 425.

<sup>293</sup> *Vita Antonii*, col. 863.

<sup>294</sup> Ibid., col. 954.

<sup>295</sup> M. Piccat, *Il segno del Tau*, in appendice a A. Grisieri, *Le vie dei pellegrinaggi e il segno degli antoniani*, in *Dal Piemonte all’Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, XXXIV Congresso storico subalpino, Torino, 1988, pp. 53-75.

Esiste un'altra versione riguardo alla scelta del *tau* da parte di Gastone: esso sarebbe una sorta di metafora dell'impegno preso dai nobili benefattori, l'impegno di essere come un bastone e un sostentamento per gli ammalati di fuoco sacro:

Non desunt tamen qui existiment Gastonem (...) sponte sibi Potentiae signum desumpsisse, ut eo ipso signo profiteri palamque testari viderentur, se velle esse baculum ac sustentaculum languidorum sacroque igne mutilatorum<sup>296</sup>.

Nel XIII secolo il culto del taumaturgo si stava rapidamente diffondendo anche oltre i confini francesi, portando a Saint-Antoine pellegrini, malati, ma soprattutto un ingente flusso di denaro sotto forma di donazioni ed elemosine, difficili da gestire e suddividere per la compresenza, nello stesso luogo, di due istituzioni differenti, entrambe intitolate al santo eremita, il priorato benedettino che custodiva le reliquie e la congregazione laica. Rapide sono l'ascesa della fraternità antoniana, appoggiata dal papato, e il suo affrancamento dal priorato: del 1247 è la consacrazione di una cappella e l'assegnazione, da parte di Innocenzo IV della regola di sant'Agostino, mentre risalgono già al 1181 i primi scontri con Montmajour per l'assegnazione delle elemosine in onore del patrono. Gli attriti tra la comunità benedettina, che ancora è titolare della chiesa che custodisce le reliquie di sant'Antonio abate, e la congregazione ospedaliera, desiderosa di una maggiore autonomia, uniti al desiderio dell'autorità religiosa – già evidente con Innocenzo IV – di normalizzare entro i ranghi ecclesiastici l'operato degli ospedalieri, portano Bonifacio VIII, con la bolla *Ad apostolicae dignitatis*, il 15 giugno 1297, a trasformare la fraternità ospedaliera in ordine di canonici regolari sotto la regola di sant'Agostino<sup>297</sup>. Con l'atto di Bonifacio VIII è rescisso qualsiasi

---

<sup>296</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 46v.

<sup>297</sup> "Erectio prioratus S. Antonii viennensis, ubi eius corpus requiescit in abbatiam, et institutio illius prioris in abatem data regula s. Agustini, et habitu cum signo T quod potentia vocant. La bolla continua trattando degli ospedali antoniani: Ac uti dissensionis, et aemulationis cuiuslibet occasio inde praecideretur omnino, praedictum Hospitale cum omnibus membris suis in quibuscumque mundi partibus constitutis, eorumque pertinentis et iuribus ipsi subiecimus univimus Abbatiae". *Magnum Bullarium romanum: bullarum romanum privilegiorum ac diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio*, III, 2 [Roma, 1741], Graz, 1964-1967, pp. 86-88.



Abbazia di Saint Antoine.

legame tra i benedettini di Montmajour e gli ospedalieri e, la settimana seguente<sup>298</sup>, il primo abate di Saint-Antoine diventa l'ultimo gran maestro sacerdote, Aymone de Montaigne<sup>299</sup>.

A Montmajour, come ricompensa per la perdita delle ricche rendite di Saint-Antoine, è riconosciuta una pensione annua di 1300 lire, da versare l'ottava domenica di Pentecoste. Se gli antoniani non pagheranno, è prevista una sanzione molto dura: visto che l'abate è ritenuto personalmente responsabile del versamento, il mancato pagamento porterà all'elezione di un nuovo abate, che avrà tre mesi di tempo per saldare il conto con Montmajour. Il pagamento della pensione, stabilito da Bonifacio VIII per mettere fine ai contrasti tra i benedettini e gli ospedalieri, sarà nei secoli successivi occasione di violenti scontri con Montmajour e di gravi problemi economici per Saint-Antoine.

È in questo quadro storico che si configura la grande diffusione del culto di sant'Antonio in Occidente ed è in questo contesto che vanno lette le leggende antoniane che abbiamo analizzato: anche se non è facile dimostrare che esse nascano per iniziativa dell'ordine dei canonici regolari, è grazie agli antoniani che il santo eremita diventa nell'immaginario e nella devozione un taumaturgo specializzato nella cura di una malattia che, come il fuoco, brucia le membra. Non è un caso, quindi, che nei citati testi di Alfonso lo Spagnolo il fuoco torni come elemento costante negli scontri con il demonio, in cui il nostro santo appare sempre vincitore. Anche la vicenda della regina demoniaca, che con un falso miracolo illude Antonio simulando di poter guarire i malati, contiene – come accennavamo – un sicuro richiamo alle terapie antoniane per la cura del fuoco sacro. Da numerose fonti risulta infatti l'esistenza, per il trattamento dei malati, del miracoloso *saint vinage*, una bevanda ricavata ogni anno, il giorno dell'Ascensione, versando vino nella cassa contenente le ossa di sant'Antonio, come riportato anche da Aymar Falco, che testimonia l'usanza come ancora viva nel XVI secolo<sup>300</sup>. Nel caso

---

<sup>298</sup> Come avverte il Mischlewski (A. Mischlewski, *Expansion et structures de l'ordre hospitalier de saint-Antoine-en-Viennois* in *Naissance et fonctionnement des réseaux monastiques et canoniques. Actes du premier Colloque International du CERCOR*, St-Etienne, 1991, p. 204, nota 67), sovente, per errore, come bolla di fondazione dell'ordine si cita quella del 17 giugno 1297, che nomina il primo abate, invece di quella di una settimana precedente, che fonda l'abbazia.

<sup>299</sup> 17 giugno 1297, Orvieto, "Dilecto filio Aymoni abbatyi monasterii Sancti Antonii ad Romanam Ecclesiam nullo medio pertientis ordinis sancti Augustini Viennesis diocesis. In dispositione ministeriorum. Cum ab omni jurisdictione monasterii Montis Majoris prioratus Sancti Antonii exemptus sit et in abbatiam erectus, eiusdem prior in abbatem generalem totius ordinis canonicorum Sancti Antonii sub regula sancti Augustini constituitur". *Les registres de Boniface VIII*, ed. A. Thomas, I, Paris, 1884, pp. 782-783, § 2033.

<sup>300</sup> "Hoc quoque eadem celebri die [il giorno dell'Ascensione] ab antiquo ad nostra usque tempora extitit observatum, ut dicti sancti corporis reliquie vino perfundantur: quod inde reservatum diversorum languorum

del *vinage de Saint Antoine*, è importante, come si preoccupa di sottolineare sempre lo storico cinquecentesco, che, per decreto papale, la bevanda potesse essere confezionata solo nella casa madre dell'ordine:

Quapropter eiusdem vini sanctificationem sedes apostolica comprobavit, decrevitque nullibi licere tale vinum conficere, preterquam in ipso quo sancti corporis reliquie conquiescunt beati Antonii monasterio<sup>301</sup>.

Sotto questa angolatura il finto miracolo della regina potrebbe configurarsi come un richiamo a chi, abusivamente, utilizza preparati analoghi al *saint vinage* usurpando la prerogativa esclusiva degli ospedalieri.

Sempre nei testi tradotti da Alfonso lo Spagnolo si trova, come si è visto, un singolare miracolo di guarigione che coinvolge una scrofa e il suo porcellino, miracolosamente sanato da Antonio che, con il gesto, intende dimostrare che le sue capacità taumaturgiche lo rendono in grado di liberare dalla possessione demoniaca la famiglia del re di Barcellona. Come l'acqua nella vicenda della regina, anche in questo caso il maiale è una presenza significativa, che si collega alla storia dell'ordine che fece di Antonio il suo patrono e in particolare all'attività terapeutica degli ospedalieri. Insieme con il privilegio di questua, infatti, per tutti i secoli di vita del loro ordine gli antoniani difesero strenuamente un'altra singolare prerogativa: quella di poter allevare liberamente maiali nelle città in cui si stabilivano. Secondo un privilegio concesso dalla Santa Sede, attestato fin dal XIII secolo, agli antoniani era data la possibilità di allevare i suini, che dovevano costituire una rendita per le precettorie e fungere da cibo per gli ammalati ricoverati negli ospedali. A partire dal secolo XI, per il

---

remediis utilissimum affluentis populo propinatur, atque exhibetur. Innumeris profecto experementis probatum est, eius sanctificati vini virtutem adversus sacri ignis incendia presentaneam afferre medelam. Eoque ipso quo hec scripsimus anno plurimus novimus irratione et conspersione vini illius ab ea sacri ignis lue, non sine summa divine virtutis contestatione fuisse curatos". Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 52v. Si leggano anche le parole del tedesco Geiler von Kayserberg (1445-1510 ca.) a proposito del liquido medicamentoso e del ruolo delle reliquie dell'eremita nella sua preparazione: "Item man brucht das wasser sancti Anthonii für das feuer an einem glid und hilffet, das wasser hat das von im selber nitt, aber das man sant anthonii heiltumb in das wasser hat gestossen." [Così si prende l'acqua di sant'Antonio per il fuoco in un arto e aiuta, l'acqua che non ha nulla in se stessa, ma le reliquie di sant'Antonio sono state messe nell'acqua]. E. Grabner, *Das "Heilige Feuer". "Antoinusfeuer", Rotlauf und "Rose" als volkstümliche Krankheitsnamen und ihre Behandlung in der Volksmedizin*, in "Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. Neue Serie" XVII, 2 (1963), p. 81.

<sup>301</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 52v. L'autore ritorna sul tema anche in un altro passo, scrivendo che Sisto IV, alla fine del XV secolo, sottolineò che *licitum non esse ut alibi sanctificatum vinum quod vinagium dicunt eo nomine conficiatur*. Ibid., f. 97r.



restringersi dei diritti d'uso dell'incolto, l'allevamento del maiale si trasferì progressivamente dai boschi ai poderi contadini e ai centri urbani, praticato dai cittadini nei cortili delle loro case, ma anche nelle vie e nelle piazze<sup>302</sup>.

Dalla metà del Duecento, tuttavia, è tendenza generale dei governi comunali impedire la circolazione di suini e ovini in città, per ragioni di decoro oltre che di igiene e di sicurezza degli abitanti. Attraverso l'analisi delle norme statutarie due e trecentesche delle città italiane<sup>303</sup> si può verificare che dove non esisteva un priorato antoniano il comune tendeva a proibire la circolazione di tutti i maiali; nelle città che invece vedevano la presenza dei canonici, esistevano spesso eccezioni per la circolazione di un numero ben determinato di animali allevati dai religiosi, debitamente contrassegnati con il taglio di un'orecchia e l'applicazione al collo di una campanella. Il privilegio è ben documentato in area italiana e attestato, oltre che dalle bolle papali che lo concedono, dagli statuti cittadini e da una selva di fonti diverse, narrative e cronachistiche, che permettono allo studioso di immaginare un panorama cittadino in cui i "porci di sant'Antonio" erano una presenza frequente e costante, spesso causa di incidenti di ordine pubblico<sup>304</sup> o di contese giudiziarie, quando privati cittadini sottraevano maiali dei canonici o facevano circolare i propri capi insieme con animali antoniani. Il maiale era sentito così strettamente connesso con gli ospedalieri di sant'Antonio

---

<sup>302</sup> A proposito dell'allevamento dei porci nel Medioevo si veda M. Baruzzi, M. Montanari, *Porci e porcari nel Medioevo*, Bologna, 1981, pp. 15-40.

<sup>303</sup> Il fenomeno dell'allevamento dei maiali da parte degli antoniani era diffuso in tutta Europa: a proposito delle città tedesche si veda C.L. ten Cate, *Wan god mast gift. Bilder au der Geschichte des Schweinezucht im Walde*, Wageningen, 1972, p. 149. Per le norme statutarie italiane si veda Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 154-174 e, per un approfondimento sul caso bolognese, L. Fenelli, *Porci per la città. Statuti urbani e privilegi papali per la circolazione dei maiali di Sant'Antonio (secc. XIV-XV)*, in *Laboratorio sulle fonti d'archivio. Ricerche su società e istituzioni a Bologna nel tardo Trecento*, a cura di A. Campanini e R. Rinaldi, Bologna, 2005, pp. 121-153.

<sup>304</sup> Il personaggio celebre che inciampa e cade, con conseguenze più o meno tragiche su un maiale che attraversa a corsa la città, è un *topos* in molta letteratura novellistica, a partire dall'incidente occorso a Filippo, figlio del re di Francia Luigi IV, il cui cavallo era incappato in un maiale per le vie di Parigi, causando la morte del giovane erede al trono. Suger, *Vie de Louis VI le Gros*, a cura di H. Waquet, Paris, 1964, pp. 266-267. Dal Trecento sono specialmente maiali antoniani a causare gli incidenti, come scrive infastidito il Petrarca in una lettera a Francesco Carrara, (Francesco Petrarca, *Epistole*, XIV, I, a cura di U. Dotti, Torino, 1978, pp. 790-792) e come attesta una novella del Sacchetti (Sacchetti, *Il trecentonovelle*, novella LXXV, a cura di A. Lanza, Firenze, 1984, p. 146). Episodi analoghi, in cui una personalità cittadina inciampa su un porco antoniano, sono attestati a Genova (M. Accinelli, *Compendio delle storie di Genova*, manoscritto della Biblioteca Civica Berio di Genova, anno 1751. cit. in G. Marchesani, G. Sperati, *Ospedali genovesi nel Medioevo*, in *Atti della società ligure di Storia Patria*, n. s., XXI,1 (1981), pp. 163-165) e a Napoli, dove l'incidente occorso al cardinale Pasquale d'Aragona durante la processione con il sangue di san Gennaro provoca l'espulsione degli animali dalla città (F. de Blasiis, *Le disgrazie del cardinale d'Aragona, vicerè di Napoli*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane" XXVIII (1903), p. 412).

che, già dal Trecento, divenne uno degli attributi fissi dell'iconografia dell'eremita, suscitando non poco imbarazzo negli interpreti che si trovavano a dover giustificare la presenza del porcello a fianco del santo e finivano spesso per identificarlo con una manifestazione degli attacchi diabolici, senza valutare il ruolo che gli antoniani ebbero nel veicolare e addirittura nel plasmare l'immagine del loro patrono. Il rapporto storico ed economico tra i canonici e l'animale da loro allevato e l'influenza di questo legame sull'iconografia del patrono dovette diventare poco chiaro già nel corso del XVII secolo, quando Martin del Rio scrive: *Cur Beato Antonio porcus appingatur, nescio*<sup>305</sup>, senza riuscire a fornire nessuna spiegazione sull'origine dell'attributo.

Il cosiddetto “privilegio del porco” è citato per la prima volta in una bolla del 1265 che lo dà come già esistente, assieme agli abusi a esso connessi:

Omnibus archiepiscopis et episcopis pro hospitali Sancti Antonii. Dilecti filii...magister et fratres hospitalis Sancti Antonii, Viennenses diocesis, nobis insinuare... per diversas mundi partes nomine beati Antonii nutriuntur ad sustentationem infirmorum et pauperum ad hospitale confluentium antedictum recipere consueverunt ab antiquo; nonnulli tamen abbates, rectores et alie persone monasteriorum, ecclesiarum, hospitalium et oratorium que ad predictum hospitale nullatenus pertinentia nomine sancti Antonii sunt constructa, porcos ipsos in eorumdem magistri et fratrum prejudicium presumunt recipere...asserentes hoc sibi licere ex eo quod huiusmodi monasteria, ecclesie, hospitalia, sive oratoria sunt in...sancti honore constructa; unde dictis magistro et fratribus porci huiusmodi subtrahuntur, propter quod ipsi pauperes et infirmi non possunt, ut solunt, comodi sustentari. Quare nobis humiliter supplicantur, ut eis super hoc paterna sollicitudine curaremus misericorditer providere<sup>306</sup>.

<sup>305</sup> Martin del Rio, *Disquisitionum magicarum libri sex*, III, VIII, Venezia, 1616, p. 467. Martin Antonio del Rio (Anversa, 1551-Lovanio, 1608), dottore in diritto a Salamanca, entrò nel 1508 nella Compagnia di Gesù. Autore di commenti ad alcuni libri dell'Antico Testamento, è noto soprattutto per i *Disquisitionum magicarum libri sex*, del 1599, che servirono a lungo a giureconsulti e inquisitori come manuale nei processi di stregoneria.

<sup>306</sup> Les registres de Clement IV. Recueil des Bulles de ce Pape publiées ou analysées d'après les manuscrits originaux des archives du Vatican, a cura di M.E. Jordan, Paris, 1893, I p. 469, § 1554. il privilegio dovrebbe risalire alla metà del XIII secolo: Falco – che però scrive negli anni trenta del Cinquecento – afferma, riferendosi al 1218, che: “Hoc loco antiquis documentis testatum reperio non esse novi moris, ut huic religioni per urbes, castella, et oppida sues tenere liceat publice nutriendos: siquidem haud dubie constat id iam per trecentos et eo amplius annos obtentum atque observatum extitisse” (Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 60r), mentre nella bolla di Bonifacio VIII del 1297 che sancisce l'indipendenza degli antoniani dai benedettini

Quando, a partire dalla seconda metà del XV secolo, per problemi di ordine pubblico e per motivi di igiene arrivò in tutte le città italiane il momento in cui anche i maiali dei canonici furono allontanati dalle città, per gli antoniani fu un processo doloroso, visto che sull'allevamento dei suini basavano gran parte delle loro rendite. Spesso il governo cittadino si sentiva in dovere di compensare i canonici della perdita (così accade a Bologna, come stabilito da una provvisione del 1461, e a Novara, come si ricava dagli Statuti del 1411<sup>307</sup>), ma nei fatti è possibile leggere in controluce, nell'allontanamento dei maiali antoniani dalle città, una spia della crisi che dal Cinquecento attraversarono gli ospedalieri, vessati da ristrettezze economiche, attaccati duramente dalla Riforma, indeboliti dal trascinarsi delle controversie con i benedettini di Montmajour.

Molte ipotesi sono state fatte per giustificare le ragioni dell'allevamento porcino da parte degli antoniani: sicuramente il maiale era un animale, pur se dall'allevamento difficile e oneroso, che entrava nell'alimentazione degli ammalati ospitati negli ospedali antoniani per i quali il ristabilimento di un regime alimentare corretto e soprattutto privo del pane confezionato con la segale intossicata, costituiva, nei casi meno gravi, una "terapia" che portava a una completa guarigione. A questo proposito è interessante leggere la seconda parte degli Statuti dell'Ordine del 1478 in cui si prescrive quale pensione ogni commanderia debba corrispondere ai malati, per il loro sostentamento: alcuni ospedali, infatti, pagano la cifra soltanto in denaro, mentre altri, e sono la maggior parte, utilizzano in aggiunta carne di maiale<sup>308</sup>. A suggerire un collegamento stretto tra i maiali e la vita degli ospedali e a

---

l'allevamento porcino è presentato come antiqua et approbata consuetudine (Les registres de Boniface VIII cit., p. 891, § 2278).

<sup>307</sup> Per il caso di Novara si veda E. Anderloni, *Gli statuti di Novara e il Porco di Sant'Antonio*, in "Novaria. Bollettino delle Biblioteche Negroni e civica di Novara", VI (1925), pp. 4-5, per quello bolognese Fenelli, *Porci per la città* cit., pp. 131-150 e pp. 128-130 per la trascrizione della provvisone.

<sup>308</sup> Statuts de l'hôpital des infirmes tant de ce monastere que des commanderies, 1478, in Statuts de l'hôpital des Démembrés de Saint Antoine. Recueil de textes latins et français, a cura di G. Darodes, Grenoble, 1991, pp. 12-17, art. 12: "Item: les susdits seigneurs Abbé et réformateurs, désignés pers l'autorité apostolique, pour perpétuelle mémoire, constatant:...que les commandeurs de l'Ordre savent indubitablement que les pensions des susdits infirmes doivent toujours être acquittées, et que ces infirmes en doivent percevoir la même quantité, de quelque commandeur de l'Ordre que cela vienne. Statuèrent, ordonnèrent et décrétèrent : que ces pensions ou subventions des infirmes, et que chacun des commandeurs de l'Ordre doit de pension à ses mêmes infirmes, seraient particulièrement transcrits, nommés et présentés selon la liste qui suit, dans ce livre, scellé, de la sacrée Réformation du susdit Ordre, en premier la commanderie des Flandres doit chaque année à l'hôpital susdit 20 livres et 8 sols...Item la maison ou commanderie du Forez 9 sols, item plus pour la viande 3 quintaux et 3 quarterons de porc. Item la commanderie de Vienne...chaque année doit au dit hôpital 10 quintaux de viande de porc. Item...la commanderie de la tour du Pin ou Bourgoin, doit...10 quintaux de viande de porc, et deux autres

testimoniare che gli animali erano sentiti come parte integrante dell'attività assistenziale dei canonici e non solo come una fonte di ricche rendite, è un documento del 1390 riguardante la precettoria di Pistoia, che, non possedendo un ospedale, devolveva non solo il ricavato delle questue, ma anche gli animali allevati nella città alla precettoria generale di Firenze<sup>309</sup>.

Con ogni probabilità inoltre il lardo suino entrava come eccipiente anche nella preparazione dell'unguento noto come "balsamo di sant'Antonio", un preparato che, applicato per via topica, doveva costituire la terapia più efficace messa in opera contro l'ergotismo negli ospedali antoniani. Difficile è ricostruire con certezza non solo la sicura presenza del grasso suino nel composto, ma anche la sua ricetta: se è attestato che il lardo servisse per la cura di cancrene e malattie che presentavano manifestazioni ulcerose<sup>310</sup>, risulta più difficile trovarne traccia negli usi antoniani. L'ingrediente compare solo in una ricetta assai tarda, scoperta da una studiosa tedesca nell'ultima pagina del registro dei conti privati della precettoria di Isenheim per l'anno 1726<sup>311</sup>, "nascosta" là dove nessun ricercatore si aspettava di trovarla: si può ipotizzare che la segretezza del balsamo e quindi le rare tracce attestate nelle fonti siano collegabili all'esclusività che gli ospedalieri cercarono sempre di mantenere nel trattamento del fuoco sacro, un'esclusività biunivoca, in cui solo i pazienti affetti dalla patologia conclamata venivano accolti dai canonici e solo gli ospedali antoniani erano in grado di fronteggiare il morbo. La buona documentazione sul *vinage* può derivare dal fatto che gli antoniani avevano tutto l'interesse a diffondere la notizia dell'efficacia del *saint vinage* e a rendere noto come fosse confezionato: se soltanto loro possedevano le sante reliquie, ingrediente fondamentale nella preparazione della bevanda, non dovevano temere la concorrenza di altri ospedali, perché nessun altro, tranne i canonici – come era stato anche ratificato dalla Santa Sede – poteva versare acqua o vino sul corpo di sant'Antonio abate. Un balsamo, invece, confezionato con ingredienti alla portata di tutti, poteva, se la ricetta era

---

quintaux pour les seigneur cellérier, au lieu d'un bon denier et d'une taille de viande que le seigneur cellérier doit aux dits infirmes, les dimanches".

<sup>309</sup> Cita il documento del 26 marzo 1390 S. Ferrali, L'ordine ospitaliero di S. Antonio abate o del *Tau* e la sua casa a Pistoia, in *Il gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*. Atti del II convegno internazionale di studi medievali di storia e arte, Roma, 1972, pp. 200-201.

<sup>310</sup> Per alcuni esempi si veda Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 159-164.

<sup>311</sup> E. Clémentz, *Vom Balsam der Antoniter*, in "Antoniter-forum", II (1994), pp. 13-21.

diffusa, essere prodotto anche altrove: la segretezza del composto era in questo caso essenziale affinché gli antoniani mantenessero l'esclusiva nella cura della malattia<sup>312</sup>.

La presenza del maiale accanto agli antoniani e al santo patrono si configura quindi tra medioevo ed età moderna come un dato sicuro, che risulta da numerose fonti, statutarie cronachistiche e iconografiche, ma insieme problematico, perché è difficile dimostrare con certezza in quale misura l'animale entrasse nelle terapie praticate dagli ospedalieri: alla luce degli elementi analizzati, tuttavia, appare chiaro che la presenza di una scrofa con un porcellino nella leggenda di Alfonso non può essere casuale e rinvia a un'associazione, che è economica, poi iconografica e infine quasi identitaria tra l'animale, il santo abate e i suoi religiosi.

---

<sup>312</sup> Allude a una ricetta perduta di un balsamo la lettera che nel 1601 Francis Beer, vescovo ausiliario di Basilea e amministratore di Isenheim, scrisse all'arciduca Ferdinando d'Austria per informarlo che *le baume de Saint Antoine qu'on avait coutume d'aller chercher à Froideval pendant les épidémies n'a plus été fabriqué depuis longtemps, et même sa recette qui était tenue secrète a été perdue*. La lettera, pur nella sua evasività, conferma che un balsamo era effettivamente confezionato nelle case antoniane: la sua ricetta, segreta, è andata perduta, o forse non la conosce Beer, che non è un antoniano. Il passo è citato da A. Mischlewski, *Un ordre hospitalier au Moyen Age. Les chanoines réguliers de Saint- Antoine en Viennois*, Grenoble, 1995, p. 24, nota 19

## **La sistematizzazione delle leggende antoniane: le circostanze della composizione dei due libri illustrati sulla vita di sant'Antonio**

Come si accennava, anche se non è dimostrabile un diretto coinvolgimento della committenza antoniana nella produzione di leggende che hanno per protagonista sant'Antonio abate, sicuramente i canonici sono da ritenersi responsabili della grande diffusione occidentale del culto per il santo eremita. Capillarmente insediatisi in tutta Europa, fino a raggiungere i lembi più estremi del Mediterraneo, come San Giovanni d'Acri, gli antoniani godettero, nei secoli, di una speciale protezione papale: responsabili, per il loro *status* riconosciuto di valenti medici, di un'ambulanza portatile che seguiva il pontefice nei suoi spostamenti, ottennero numerosi privilegi, tra i quali quello di raccogliere, anche durante i periodi di interdetto, elemosine per il sostentamento dei propri ospedali e quello di allevare liberamente maiali nelle città che in cui era ospitato un loro priorato<sup>313</sup>.

Inoltre, anche se – come si è visto – Antonio era ritenuto un padre spirituale per molte comunità religiose, in primo luogo i domenicani, gli ospedalieri antoniani riuscirono a monopolizzare e veicolare il culto del loro santo patrono: è un'appropriazione graduale nel corso del XIII e XIV secolo, che si sviluppa parallelamente alla specializzazione dei canonici nella cura dell'*ignis sacer*. Come, infatti, solo invocando sant'Antonio si poteva guarire dal terribile morbo che portava il suo nome, così solo rivolgendosi agli antoniani i malati erano certi di ottenere la protezione del santo. Erano in gioco, in questo processo identitario tra i religiosi, il patrono e la malattia, ingenti interessi economici perché la devozione verso l'eremita della Tebaide era fonte di ricchi guadagni, raccolti dai canonici che organizzavano regolari raccolte di questue nel territorio, ma anche portati direttamente dai pellegrini, talvolta assai illustri, come sovrani e papi, che si mettevano in viaggio per venerare le sante reliquie: per questo motivo gli antoniani attaccarono sempre strenuamente – come vedremo – chi metteva in dubbio la veridicità delle reliquie conservate a Saint-Antoine, e per lo stesso motivo, economico, ma potremmo quasi dire identitario, ottennero dal papato di essere gli unici a poter raccogliere elemosine in nome del santo, ma anche gli unici a poterlo raffigurare, perché era spesso a un'immagine – dipinta o scolpita – che i fedeli offrivano denaro o donazioni in natura.

---

<sup>313</sup> Per un approfondimento su questi temi si veda Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 67-70 (sull'ospedale portatile per la corte papale), pp. 126-154 (sul diritto di questua) e pp. 154-174 (sull'allevamento porcino).

La prerogativa è riportata nella cinquecentesca *Antonianae historiae compendium* da Falco, che la riferisce al 1205, una data che oggi appare assai precoce, e di cui non si trova riscontro nei registri papali. Al di là della veridicità o meno della norma – che vedremo comunque scarsamente applicata, perché molti sono gli ordini religiosi che raffigurano il santo eremita, in immagini iconiche o cicli affrescati – il passo è interessante perché ci dimostra non solo la situazione ideale di controllo del culto del patrono a cui aspiravano gli ospedalieri, ma anche come, agli occhi dello storico antoniano, il monopolio del culto del patrono passasse attraverso le elemosine e il controllo delle immagini: *circa hec etiam tempora ius cudendi signacula et imagines divi Antonii, aliosque ab hac cudendi potestate prohibendi, ecclesie beati Antonii quesitum est*<sup>314</sup>.

Il 5 giugno 1330 si pronuncia su una questione analoga, che coinvolge la raccolta di denaro ma anche l'erezione di altari, Giovanni XXII, prescrivendo che negli eventuali luoghi di culto dedicati al santo eremita, ma di pertinenza non antoniana, non si potesse questuare:

Archiepiscopis et episcopis ac abbati, prioribus, decanis, archidiaconis et aliis ecclesiasticis prelati ad quos litterae istae pervenerint, mandat, ad instar Benedicti papae XI, ut litteras super colligendis eleemosynis sub nomine s. Antonii nemini concedant nisi illis quos abbas et conventum monasterium s. Antonii Viennensis ... ad hoc duxerint destinandos; alios vero qui has eleemosynas in locis ipsorum iurisdictioni subjectis colligere attemptarint, capi faciant et captos tam diu detineri, donec super hoc dictis abbati et conventui satisfecerint competenter<sup>315</sup>.

Al di là del risvolto materiale ed economico, assai significativa è la proibizione di erigere altari dedicati al santo in contesti non antoniani:

Inhibentur constructio altarium seu tuguriorum sub nomine sancti Antonii et recolectio eleemosynarum destinandarum monasterium Sancti Antonii Viennensis diocesis...et ad alios usus conversarum de facto<sup>316</sup>.

Possiamo immaginare che solo in rari casi queste proibizioni fossero fatte rispettare: per esempio, dopo una contesa riguardo a una cappella eretta in onore di sant'Antonio sorta tra il precettore di Memmingen Guillaume Galon, il cavaliere Berchtold von Hoppingen, del

---

<sup>314</sup> Falco, *Antonianae historiae compendium* cit., fol. 58v.

<sup>315</sup> *Jean XXII. Lettres communes*, ed. G. Mollat, IX, 1923, p. 334, § 49812.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 335, § 49825.

distretto di Nördlingen, e la comunità dell'omonimo villaggio, gli abitanti si impegnarono, il 12 giugno del 1365, a rimuovere la cassetta per raccogliere le offerte e a distruggere, nella cappella e nei dintorni, tutte le immagini e i simboli raffiguranti sant'Antonio<sup>317</sup>.

Una controversia analoga è documentata in Inghilterra: durante una raccolta di elemosine nella diocesi di York, nel 1402, gli antoniani scoprirono un eremita che viveva in una cappella dedicata a sant'Antonio fuori dalle mura cittadine, presso l'ospedale di St. Mary in the Horsefair. L'uomo raccoglieva elemosine per la costruzione di una nuova cappella e per il mantenimento delle strade chiamate Gilligate e Horsefair, in base a un'indulgenza di papa Bonifacio IX, accordata nel 1401. Il precettore di Londra, John Macclesfield, presentò rimozioni ufficiali con il papa, sostenendo che l'eremita questuava in un distretto riservato agli antoniani. La vicenda si concluse nel 1445 quando fu definitivamente stabilito che la cappella fuori dalle mura di York, anche se trasferita in altra sede, dovesse essere soggetta ai canonici. L'anno successivo venne in realtà affidata alla gilda di San Martino, alla significativa condizione che non vi fosse posta nessuna immagine di sant'Antonio<sup>318</sup>.

È facile comprendere come non sempre la prerogativa concessa agli antoniani dai papi si traducesse in un effettivo monopolio: in alcuni casi limite, gli ospedalieri persero contese analoghe e l'arbitrato si risolse in favore di altri ordini religiosi che invocavano come protettore il santo eremita. È quanto accade, per esempio, a Genova, dove dalla fine del XII secolo era presente nel borgo di Prè un ospedale intitolato a sant'Antonio, gestito dal 1259 da monaci lerinesi a conclusione di una lunga diatriba con la mensa arcivescovile<sup>319</sup>. All'inizio del XIV secolo l'ordine antoniano cercò di far valere il suo diritto esclusivo a questuare nel nome del santo abate: la causa, conclusasi alla metà del XIV secolo dopo sentenze contrastanti, assegnò la vittoria definitiva ai lerinesi. A testimonianza del ruolo rivestito in città dai monaci di Lérins, agli antoniani fu anche impedito di costruire una loro casa, in concorrenza con la fondazione di Prè: con una bolla del 18 aprile 1363 Urbano V ordinò la demolizione di tutti gli edifici già iniziati e vietò agli antoniani di intraprendere nuove iniziative nella città ligure.

---

<sup>317</sup> Il caso è citato da Mischlewski, *Un ordre hospitalier* cit., p. 48.

<sup>318</sup> Tutta la controversia e relativi documenti sono citati in R. Graham, *The order of St. Antoine de Viennois and its english commandery, St. Anthony's, Threadneedle street*, in "The Archaeological journal" LXXXIV, (1927), pp. 341-406.

<sup>319</sup> Per queste notizie e per la storia dell'ospedale di Prè si veda Marchesani, Sperati, *Ospedali genovesi nel Medioevo* cit., pp. 150-155.



Nonostante, quindi, molte istituzioni ospedaliere e confraternite fossero, nel Medioevo, intitolate a sant'Antonio, senza per questo avere alcun rapporto con i canonici del Delfinato, gli antoniani cercarono sempre di ottenere il monopolio del culto per il santo eremita e di essere così i beneficiari esclusivi delle questue in suo onore. L'appropriazione dell'immagine del santo da parte dei religiosi che portano il suo nome contribuisce a una fusione tra l'eremita e i canonici che è identitaria e reciproca e investe e riplasma l'immagine di Antonio, la sua figura storica, il suo *corpus* agiografico e leggendario, la sua iconografia e addirittura il suo nome. Per fare solo un esempio basti a questo proposito ricordare che Antonio divenne "abate" non tanto – come pure spesso ancor oggi si legge – per il suo ruolo di fondatore nella Tebaide, ma perché, dal 1297, con l'erezione degli ospedalieri in canonici regolari i gran maestri che reggevano l'istituzione ottennero questa carica. Anche la stessa iconografia dell'eremita, che talvolta<sup>320</sup> appare raffigurato con mitria e pastorale deriva dalla facoltà concessa nel 1309 agli abati di Saint-Antoine da Clemente V:

Concedit Aymoni ...eiusque successoribus facultatem mitra, anulo, sandalis et aliis ornamentis episcopalibus utendi in missarum solemnis et aliis divinis officiis, ac largiendi populo benedictionem pontificalem in eodem monasterio ac monasterio subiectis ecclesiis et locis dummodo legatus sedis apostolicae seu archiepiscopus aliquis vel episcopus in eadem benedictione presens non fuerit<sup>321</sup>.

Perduto e ricostruibile solo attraverso testimonianze indirette è il *magno panno lineo* dell'abbazia di Saint-Antoine in cui erano raffigurate la vita e le gesta di sant'Antonio, da appendersi probabilmente al tramezzo della chiesa abbaziale nelle grandi festività, il 17 gennaio, festa del santo e il giorno dell'Ascensione, quando il capitolo generale dell'ordine si riuniva nell'abbazia e i resti del patrono erano portati in processione. Nella precettoria londinese, in Threadneedle Street, si trovava, secondo un inventario del 1499, *ij stenyd*

---

<sup>320</sup> Così appare ad esempio, in un gonfalone professionale umbro attribuito a Barnaba da Modena (London, Victoria and Albert Museum), in una tavola di Marco Palmezzano (Forlì, Pinacoteca nazionale) del 1496 o 1497, nello scomparto centrale dell'affresco di S. Maria delle Grazie (Gravedona, 1509), replicato quasi identico a Sorico (S. Miro, 1526) e in un affresco del 1518 di Tiberio di Assisi (Spello, San Lorenzo). Forse la testimonianza più antica di questa iconografia era, secondo la descrizione di Oretti, nello scomparto centrale dell'altare che Vitale da Bologna dipinse per la precettoria cittadina (vedi oltre p. 222). Si può ipotizzare che l'iconografia di Antonio come "abate" sia stata influenzata anche dalla *legenda breviarii*, in cui l'asceta appare alla testa del monastero di Patras: "Beatus Antonius abbas, cum esset in civitate Patras, in monasterio..." Halkin, *Une histoire latine de S. Antoine* cit., p. 224.

<sup>321</sup> Regestum Clementis Papae V ex vaticanis archetypis sanctissimi Domini nostri Leonis XIII Pontificis maximi iussu et munificentia, Roma, 1885, p. 234, § 4480.

[painted] *clothys to hange abowte the churche, on the lyffe of Seynt Antonye. And a nother of the Invenction*<sup>322</sup>, il secondo probabilmente raffigurante la leggenda di Teofilo o la traslazione nel Delfinato.

Anche per l'estrema deperibilità del materiale con cui erano confezionati, sia il panno dell'abbazia francese sia quello della casa inglese sono andati distrutti – Saint-Antoine subì devastazioni e incendi durante il periodo ugonotto, mentre la precettoria londinese fu soppressa con la riforma anglicana – non prima però che da quello esposto nella casa madre fosse tratto un volume miniato, da mostrare ai visitatori illustri e in cui custodire memoria dei racconti che costituivano il *corpus* agiografico antoniano.

Esistono ancor oggi diversi esempi di tessuti, dipinti o ricamati, in cui si narrano storie di santi: ne è un esempio, assai antico, il pallio con le storie dei santi Lorenzo, Sisto e Ippolito, oggi conservato a Genova alla Galleria di Palazzo Bianco, ma proveniente dalla cattedrale cittadina. Realizzato intorno agli sessanta del XIII secolo, il pallio è citato nella commemorazione del trattato di Ninfeo dell'oratore di corte Emanuele Holobos, nel corso di una descrizione dell'incontro tra gli ambasciatori genovesi e l'imperatore e lo scambio di promesse e doni: il pallio sarebbe stato donato dai bizantini ai genovesi in questa occasione, quindi tra la stipula del trattato e il Natale del 1261<sup>323</sup>. Di manifattura bizantina, in probabile collaborazione con maestranze liguri, per l'uso dell'alfabeto latino nelle scritte che corredano le scene, il pallio genovese che narra, a ricamo, le storie dei santi in venti scene, non era sicuramente destinato, per le sue ingenti dimensioni (132 x 377 cm) a essere utilizzato come paliotto<sup>324</sup>, ma come drappo, da appendersi nelle maggiori festività<sup>325</sup>.

---

<sup>322</sup> Il passo, senza l'indicazione della fonte, è citato in R. Graham, *A picture-book of the life of St. Anthony the Abbot, executed for the monastery of St. Antoine de Viennois in 1426*, Oxford, 1933, p. 4.

<sup>323</sup> E. Parma Armani, Nuove indagini sul "Pallio" bizantino duecentesco di San Lorenzo in Palazzo Bianco a Genova, in "Studi di Storia delle Arti" V (1983-1985), pp. 31-47.

<sup>324</sup> Occorre sciogliere l'interrogativo relativo a quale funzione sottenda il termine *pallium* con il quale viene indicato l'oggetto negli inventari genovesi. Il dibattito relativo alla tipologia e alla funzione delle stoffe impiegate per ornare la zona presbiteriale delle chiese bizantine (il *bema*) evidenzia le difficoltà nel definire le caratteristiche specifiche dei tessili, ove con nomi diversi vengono designati tessuti sostanzialmente analoghi, destinati ad essere stesi sulle mense degli altari ricadendo sopra i lati di essi. Tali stoffe si differenziano dagli antependi, caratterizzati da una tipologia iconografica ben precisa e dalla collocazione sulla fronte ed eventualmente anche sui lati dell'altare. Si veda C. Falcone, *Il "Pallio" bizantino di San Lorenzo a Genova: una riconsiderazione*, in "Arte Cristiana" LXXXIV, 776 (1996), pp. 337-352 e la voce *paliotto* in *Suppellettile ecclesiastica* (Dizionari terminologici, 4), a cura di S. Vasco Rocca, Firenze, 1998, p. 43.

<sup>325</sup> Sul pallio genovese si vedano anche C. Di Fabio, *Il tesoro della cattedrale di Genova. Le origini (XII-XIV secolo)*, in *Tessuti,oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo*, a cura A.R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, Bordighera, 1999, pp. 103-134, A.R. Calderoni Masetti, *Considerazioni finali, con una noterella*

Spesso perduti, o conservati solo in parte, sia per la deperibilità dei materiali, sia perché, in epoche moderne, furono smembrati e immessi sul mercato, i tessuti ricamati e gli arazzi furono, per molti secoli, arredi indispensabili nelle abbazie e nelle cattedrali: sulle loro ampie superfici si affrontavano temi escatologici o agiografici anche di vaste proporzioni, come dimostrano i due casi, ben noti, della Vita di san Giovanni Battista<sup>326</sup> e dell'Apocalisse<sup>327</sup>, entrambi provenienti da Angers. In particolare, quest'ultimo caso è particolarmente interessante per istituire un raffronto con il libro illustrato dedicato alla vita di sant'Antonio e il panno di lino da cui deriva, perché presenta anch'esso un rapporto – in questo caso speculare – con un esemplare miniato: gli arazzi, eseguiti tra il 1373 e il 1380 per Luigi I d'Angiò, secondo figlio del re di Francia, furono tratti da un manoscritto con miniature dell'Apocalisse posseduto dal fratello del committente, il re Carlo V.

Conservato oggi nella Public Library di Malta (ms. 1), dove confluirono gli archivi antoniani dopo il 1777<sup>328</sup> quando i pochi canonici ancora presenti si fusero con l'ordine di San Giovanni di Gerusalemme, il libro illustrato con storie di sant'Antonio è una testimonianza eccezionale, e spesso trascurata<sup>329</sup>, per comprendere come fondamentale sia stato il ruolo dei canonici nella diffusione delle leggende antoniane: in 200 miniature corredate da una didascalia di poche righe si narrano la vita di sant'Antonio e i suoi miracoli utilizzando come fonti la biografia atanasiana, la *Vita Pauli*, la *legenda breviarum* e i testi di Alfonso.

Il *colophon* ci informa delle circostanze della sua composizione – datando il completamento del manoscritto al 14 aprile 1426 – e dà il nome del committente, dell'autore del compendio latino da cui furono tratte le miniature, dell'artista incaricato dell'apparato di immagini e dello scriba che compilò le didascalie:

---

*minima sul Pallio di san Lorenzo*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo*, a cura A.R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, Bordighera, 1999, pp. 403-411.

<sup>326</sup> Si veda A. Nassieu Maupas, *La Vie de saint Jean Baptiste d'Angers et la production de tapisseries à Paris dans la première moitié du XVI siècle*, in "Revue de l'art", CXLV (2004), pp. 41-53.

<sup>327</sup> G. Henderson, *The manuscript model of the Angers 'Apocalypse' tapestries*, in "The Burlington Magazine", CXXVII, (1985), pp. 209-218.

<sup>328</sup> "Nova commissio unionis ordinis sancti Antonii viennensis cum Hierosolymitano ordine ac nonnullae concessionibus, et declarationes ad utriusque ordinis connexionem opportunam". *Magnum Bullarium romanum: continuatio*, CXXVIII, V [Roma, 1842], Graz, 1963, pp. 323-4.

<sup>329</sup> Segnalato nel 1909 dal bibliotecario Hannibal Scicluna, il volume fu pubblicato per la prima volta da S.C. Cockerell, *Two pictorial lives of St. Anthony the Great*, in "The Burlington Magazine", LXII, 359 (1933), pp. 59-66. Per iniziativa dello studioso il manoscritto fu prestato al British Museum e studiato da Rose Graham: Graham, *A picture-book* cit., che pubblicò il saggio anche in francese: Id., *Le livre d'images de la vie de saint Antonie*, in "Annales de l'Académie de Macon", ser. 3<sup>a</sup>, XXIX (1934), pp. 143-188.

In presenti libro continentur figuraliter sub brevibus vita et acta sanctissimi Antonii abbatis et heremite patroni nostri videlicet a nativitate et usque ad mortem seu ad ultimam sepulturam eiusdem et ultra prout iacent in quodam panno lineo quem compilavit et extraxit de legendis et vita eiusdem sancti frater Johannes Marcellarii quondam sacrista huius monasterii Sancti Antonii Viennensis. Quem depingi et describi fecit Guigo Roberti de Tollino tunc prior claustralis dicti monasterii et preceptor sancte Crucis et donavit ecclesie dicti monasterii sub pacto quod nunquam extrahatur de ecclesia. Orate pro eis si placet. Anime ipsorum et animae omnium fidelium defunctorum per misericordiam dei requiescant in pace. Amen. Et fuit completus die xiiii mensis aprilis anno domini millesimo ccccxxvi. Magister Robinus Fornerii de Avinione pingit. Et Petrus Petri de Istrio scripsit<sup>330</sup>.

Scarne sono le notizie biografiche che si ricavano negli archivi dell'ordine sull'autore del testo latino, compilato dalle fonti agiografiche sulla vita di Antonio prima che all'artista fossero indicati gli episodi da raffigurare. Jean Marcellard, dottore in legge civile e canonica, compì probabilmente i suoi studi all'università di Avignone, risiedendo nella precettoria antoniana di questa città; dal 1403 al 1407 fu sotto-elemosiniere a Saint-Antoine e gran sagrestano tra il 1410 e il 1417. Nell'abbazia delfinale ebbe la possibilità di consultare vari testi agiografici dedicati al patrono dell'ordine: è quasi scontato ipotizzare che la biblioteca antoniana possedesse una versione latina della *Vita Antonii* atanasiana e della *Vita Pauli* di Girolamo, così come è facile pensare che fosse letta e conosciuta la Leggenda di Patras, che appare in più occasioni come *legenda breviarii*, da leggersi il giorno dell'ufficio del santo al secondo notturno per l'ufficio dell'ottava (24 gennaio). Meno scontato è trovare tra le fonti a disposizione del sagrestano i testi del domenicano Alfonso: evidentemente i canonici si erano preoccupati di raccogliere tutte le testimonianze relative al loro patrono; quelle che allo studioso moderno sembrano oggi leggende fantasiose, dai dettagli improbabili, e al filologo testi "apocrifi", dovevano essere per il devoto del santo eremita degli inizi del secolo XV un *corpus* unitario, degno di fede, di cui era importante conservare traccia. Il *quondam* associato al nome di Marcellard, nel *colophon*, suggerisce che il sagrestano doveva essere già morto quando si iniziò a compilare il libro illustrato: forse quindi la sua raccolta delle leggende

---

<sup>330</sup> LA VALLETTA, Public library, Ms 1, *Vita antonii abbatis*, c. 102v.

antoniane non solo precede la confezione dei due manoscritti, ma nasce indipendentemente da essi, per raccogliere le fonti agiografiche relative al patrono che successivamente verranno tradotte in immagini.

Responsabile dell'iniziativa è Guigues Robert, priore claustrale dal 1405 al 1430, il cui cognome, *de Tollino*, deriva dalla piccola città di Tullins a poca distanza da Sant-Antoine: nel donare il prezioso libro all'abbazia pose la sola condizione che esso non avrebbe mai dovuto uscire dalla chiesa. Con ogni probabilità esso rimase nella sagrestia fino al 1526, l'anno delle prime devastazioni ugonotte, quando fu rimosso, insieme con la cassa contenente i resti del patrono, per evitare i saccheggi che si verificarono in giugno. Ancora nel 1567 gli ornamenti mobili e i documenti erano al sicuro nella casa di un abitante della zona, il signore di Mirabel. Sempre il *colophon* dona il nome dello scriba che compilò le didascalie, *Petrus Petri de Istrio*, e dell'autore delle miniature, *Robinus Fornerii de Avinione*. Dell'avignonese Robert Favier o Fournier si conosce un documento relativo al 12 settembre 1426, cinque mesi dopo la compilazione del libro illustrato, quando il capitolo della cattedrale di Grenoble gli affida, chiamandolo *magistro Robinio Favorii ... habitator Sancti Anthonii Viennesis*<sup>331</sup>, l'esecuzione delle ante dell'organo della chiesa con scene dell'annunciazione, di Dio padre in trono con lo Spirito santo e sei figure di santi, opera oggi non più identificabile. Con ogni probabilità, e fa fede anche la testimonianza che lo dice domiciliato nel borgo delfinale, egli è da ritenersi l'autore anche di alcuni dipinti della chiesa abbaziale, nella seconda cappella della navata settentrionale, assai deturpati da ridipinture e malaccorti restauri eseguiti nel XVIII secolo e poi ancora negli anni Cinquanta del Novecento, con storie di san Paolo eremita, la crocifissione e la Resurrezione, san Cristoforo e, all'altezza del transetto, sul muro occidentale, figure di santi apostoli<sup>332</sup>.

Come notano Laclotte e Thiébaud<sup>333</sup>, al di là della differenze specifiche imposte dalle diverse tecniche, gli affreschi e le miniature del libro illustrato hanno diversi punti di contatto, a

---

<sup>331</sup> Corti e città. *Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo, Milano, 2006, scheda n. 107 a cura di E. Romanello, pp. 192-193.

<sup>332</sup> E. Castelnuovo, *Avignone*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, a cura di A.M. Romanini, II, Milano, 1991, p. 776.

<sup>333</sup> M. Laclotte, D. Thiébaud, *L'école d'Avignon*, Tours, 1983, p. 211. Segnalava già l'ipotesi dell'attribuzione a Favier degli affreschi G. Troescher, *Burgundische Malerei: Maler und Malerwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihre Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin, 1966. pp. 272-275. Più recentemente assai cauto circa l'attribuzione degli affreschi e del libro illustrato a una stessa mano è il parere di Romanello (*Corti e città cit.*, p. 103).

partire dal fondo, comune sia alla crocifissione sia alle duecento miniature, su cui si stagliano i contorni definiti delle figure: l'utilizzo di un rosso così acceso per lo sfondo può derivare, almeno per il libro, dall'arazzeria fiamminga, e quindi, in via ipotetica, dal panno che doveva essere presente a Saint-Antoine. Numerose sono anche le analogie propriamente stilistiche, nei panneggi sinuosi, sottolineati da ombre marcate, nel viso di Antonio, barbuto e invecchiato, la fronte solcata da rughe, nei profili eleganti degli angeli, tutti dettagli che, grazie alla nota del *colophon*, permettono di attribuire con una buona sicurezza a Favier anche gli affreschi abbaziali.

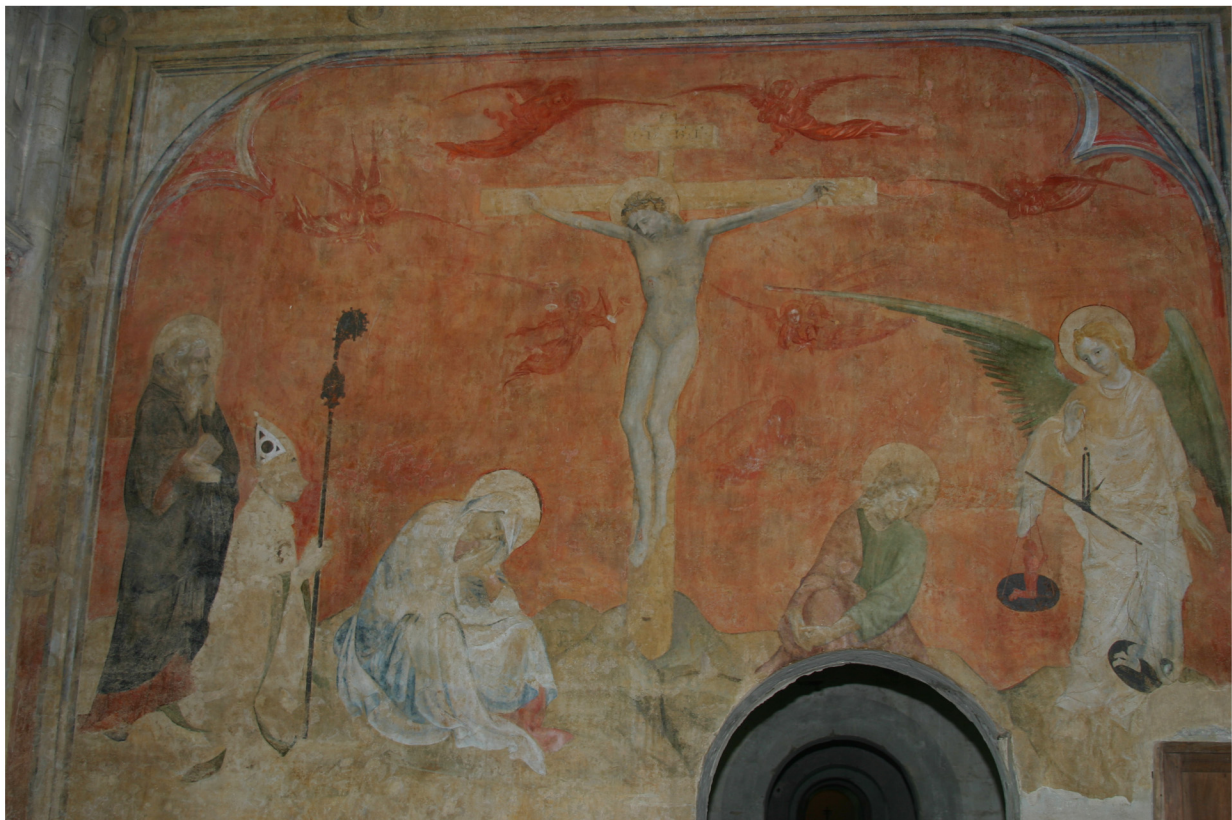
Il manoscritto presenta un'assoluta uniformità, quasi monotona nella regolarità dell'impaginazione dei fogli: ogni carta (360x274 mm) è quasi interamente occupata dalla grande miniatura, che occupa una tabella (185x200 mm) sotto la quale è posta, in minuscola gotica, la didascalia, generalmente di poche righe (sono dieci al massimo quelle previste dalle righe tracciate per impaginare i fogli), in inchiostro nero con in rosso l'indicazione della fonte da cui deriva la scena.

Il libro illustrato può definirsi un *unicum* per la ricchezza del materiale figurativo, ma rientra, tipologicamente, in un filone di "livre d'images qui racontait aux yeux l'histoire du saint"<sup>334</sup>: il primo esemplare di questo tipo è il libro miniato dedicato a santa Radegonda, oggi alla biblioteca di Poitiers, che risale all'XI secolo, ma che si ispira, forse, a un testo più antico. Analogo e databile al XII secolo, è il manoscritto conservato alla biblioteca municipale di Saint-Omer e già appartenente alla collegiata, nato con lo scopo di narrare la vita di sant'Audomaro (Omer, in francese), monaco di Luxeuil e, nel VII secolo, responsabile della fondazione di Sithiu o Saint-Bertin. Alla Bibliothèque nationale de France si trova invece una vita di Saint-Aubin di Angers, dedicata a celebrare i miracoli compiuti dal santo, mentre nella collegiata di Saint-Quentin si conserva una storia del santo patrono ornata da miniature del XII secolo. Al secolo successivo risale la vita per immagini di Saint Denis, conservata sempre alla Bibliothèque nationale, di cui fu fatta una copia, da donare al re di Francia Filippo V<sup>335</sup>.

---

<sup>334</sup> Sui libri illustrati prodotti in Francia tra XII e XIII secolo si veda E. Mâle, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, 1922, pp. 228-230. La citazione si trova a p. 228.

<sup>335</sup> H. Martin, *Légende de Saint Denis. Reproduction des miniatures du manuscrit original présenté en 1317 au Roi Philippe le Long*, Paris, 1908.



Robin Favier, Storie di Sant'Antonio e Crocifissione,  
Saint-Antoine-en-Viennois, Abbazia di Saint-Antoine.



Tutti questi volumi miniati nacquero con lo scopo di tramandare la vita e i miracoli di santi locali e al testo si accompagnavano illustrazioni presenti anche in numero considerevole: l'impianto compositivo del libro illustrato sulla vita di sant'Antonio è però diverso perché è la miniatura a occupare la parte preponderante, mentre il testo è solo un corredo. Questa struttura formale ricorda quella delle *bibliae pauperum*<sup>336</sup> : espressione con cui si indicano i trattati, diffusi soprattutto in Germania nel tardo Medioevo, nati per dimostrare la relazione tipologica tra le vicende dell'antico e del nuovo Testamento e al tentativo del cattolicesimo di contastarle attraverso confronti e corrispondenze di natura sia contenutistica, sia formale. In questi volumi, come nel libro illustrato dedicato alla vita di sant'Antonio, le immagini sono accompagnate da brevi testi che ne chiariscono il significato e le interpretano dal punto di vista teologico. Collegati storicamente all'insorgere delle eresie catara e valdese, che rifiutavano tutto l'antico Testamento, i più antichi esemplari di *bibliae pauperum* risalgono agli inizi del secolo XIV e provengono tutti da fondazioni di benedettini o canonici di sant'Agostino dell'area austriaco-bavarese. Certo è che non avessero come destinatari ideali i *pauperes*, ossia i laici analfabeti, ai quali il testo sacro poteva essere accessibile solo attraverso le immagini: tali sintesi dovevano evidentemente far parte degli strumenti di lavoro di quei *pauperes praedicatores*, provenienti dagli ordini monastici o dal basso clero, a cui spettava la cura delle anime delle masse popolari<sup>337</sup>. Analogamente, il libro illustrato, che con le *Bibliae* di questo tipo ha una precisa corrispondenza strutturale, nell'intrecciarsi di immagini e testo scritto, non doveva essere un oggetto mostrato a ogni pellegrino che giungeva a Saint-Antoine: era conservato come un bene di lusso, prezioso e ricco, da mostrare, forse, solo ai visitatori più illustri. Non doveva infatti essere frequente vederlo e non appare mai citato nelle relazioni di pellegrini giunti nell'abbazia del finale: nel novembre del 1517, all'arrivo del cardinale d'Aragona, è aperta la cassa e le reliquie sono disposte sull'altare *osso per osso*<sup>338</sup>, ma nella dettagliata relazione del viaggio del religioso il libro non

---

<sup>336</sup> *Oriente cristiano e santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di S. Gentile, Milano, 1998, scheda 74 a cura di A. Dillon Bussi, A.R. Fantoni, pp. 309-312.

<sup>337</sup> G. Schmidt, *Bibbia dei poveri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma, 1992, pp. 487-491.

<sup>338</sup> A. de Beatis, *Itinerario del viaggio del cardinale Luigi d'Aragona*, in appendice a A. Chastel, *Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Roma-Bari, 1987, p. 251. Il cardinale Luigi d'Aragona compì un viaggio di 10 mesi nel 1517-1518 attraverso l'Europa, di cui si possiede un resoconto, in italiano, composto nel 1521 grazie ad appunti presi a ogni tappa del viaggio dal canonico di Molfetta Antonio de Beatis, segretario e cappellano di sua eminenza. A Saint-Antoine baciò il "santo braccio", distaccato dal corpo



viene neppure nominato. Si può ipotizzare che la mancata citazione del libro derivi anche da una percezione differente dalla nostra dell'oggetto d'arte e del bene di lusso: molti pellegrini accennano infatti nelle loro relazioni alla bellezza dell'organo o all'emozione suscitata dalla vista delle reliquie, ma forse gli stessi visitatori potevano considerare il volume un oggetto più comune, data la frequenza di libri miniati nelle sagrestie delle chiese.

Una notizia importante riguardo alla circolazione del volume proviene da un manoscritto del XVII secolo in cui il sacerdote Giovanni Antonio Bruzio<sup>339</sup> compone un'esauriente descrizione degli edifici sacri, parrocchiali e conventuali di Roma e a proposito della chiesa di sant'Antonio abate all'Esquilino, sede dei canonici nella capitale<sup>340</sup>, scrive:

il 1585 Carlo Anisson, vicario dell'abbate del monastero di S. Antonio nel Delfinato fece venire un antichissimo libro, in cui per quadri era con belle miniature dipinta la vita di sant'Antonio, che fece copiare e pingere nelle mura di quella chiesa<sup>341</sup>.

Pochi sono i brani di affreschi eseguiti da Circignani e Lombardelli nel biennio 1585-1586 tuttora leggibili nella chiesa: dell'originario e ampio intervento del Circignani sembra che siano rimaste tracce nella cappella di S. Antonio, con la scena della morte dell'eremita, dall'iconografia perfettamente sovrapponibile a quella corrispondente nel libro illustrato. Più

---

nel 1237 e inserito in un reliquiario a forma di arto donato il secolo seguente da Gian Galeazzo Visconti. Si veda L. Giordano, "Ad ecclesiam sancti Antonii Viennensis". *Gian Galeazzo Visconti e la dinastia ducale a Saint-Antoine di Vienne*, in "Artes", VII (1999), pp. 5-24.

<sup>339</sup> Giovanni Antonio Bruzio nacque il 12 dicembre 1614 a Sant'Angelo in Vado (Urbino). Nel 1638 ottenne la prebenda teologale del capitolo cattedrale, istituita nel 1636 e nel 1652 partì per Roma. All'impegno pastorale nella chiesa di S. Dorotea, di cui deteneva il rettorato, si unirono presto interessi antiquari: negli anni romani mise mano al progetto di comporre una guida pratica ed erudita, utile al tempo stesso ai visitatori e ai pellegrini che Roma attraeva sempre in gran numero. I numerosi rimaneggiamenti cui Giovanni Bruzio sottopose il progetto iniziale, forse diventato meno attraente nella chiusa Roma di papa Odescalchi, tanto ritardarono l'opera che il curato non trovò un editore. Lasciò ventisette volumi in 4° che componevano l'opera in eredità a Matteo Egittij, procuratore del capitolo dei canonici della Rotonda. B. Neveu, *Bruzio, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, 1972, pp.738-739.

<sup>340</sup> Sul priorato romano si vedano H. Tribout de Morembert, *Le Prieuré Antonin de Rome*, in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, XIX (1965), pp. 178-192, e il ben più documentato e ricco R. Enking, *S. Andrea Cata Barbara e S. Antonio Abbate sull'Esquilino (in via Carlo Alberto)*, Roma, 1964. L'autrice ha approfondito anche gli anni del priorato di Charles Anisson, vicario generale per l'Italia, che, arrivato nella penisola nel 1580, riformò la casa romana. L'Anisson è autore di un memoriale in cui offre una descrizione particolareggiata non solo dei doveri di un priore, ma anche dello stato miserabile in cui ha trovato al suo arrivo l'ospedale e la chiesa romana. Si veda Id., *Il memoriale di Charles Anisson, priore di S. Antonio a Roma*, in *Archivio della Società romana di Storia patria*, LXXXII (1961), pp. 229-256.

<sup>341</sup> Il passo è edito in A.C. Wand, *La chiesa di sant'Antonio Abbate sull'Esquilino secondo un documento inedito del Seicento*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", X (1933), pp. 95.

cospicuo è ciò che resta di Lombardelli, sebbene molto ritoccato quando nel 1932 la chiesa fu affidata a una comunità di russi ortodossi di rito bizantino slavo<sup>342</sup>: in ogni caso la notizia è significativa per comprendere il ruolo del volume prodotto nell'abbazia del finale per diffondere l'iconografia del santo patrono<sup>343</sup>.

Il libro era sicuramente prezioso per i canonici: lo dimostra il fatto che negli anni immediatamente successivi alla sua composizione ne fu fabbricata una copia, oggi conservata a Firenze presso la Biblioteca Laurenziana<sup>344</sup>.

Anche in questo caso è il *colophon* (c. 102v), a informarci delle circostanze della sua esecuzione e a fornirci il nome del committente, e, questa volta, anche del destinatario:

In presenti libro continentur figuraliter sub brevibus vita et acta sanctissimi Antonii abbatis et heremite patronis nostri videlicet a nativitate usque ad mortem seu ad ultimam sepulturam eiusdem et ultra prout iacent in quodam panno lineo. Quem compilavit et extraxit de legendis et vita eiusdem sancti frater Johannes Marcellarii quondam sacrista huius monasterii Sancti Antonii Viennensis. Quem depingi et describi fecit venerabilis dominus et religiosus vir frater Johannes de Monte Canuto cellerarius dicti monasterii et preceptor Ranversi pro dando sanctissimo ac beatissimo domino nostro pape Eugenio quarto.

---

<sup>342</sup> G. Belardinelli, *La "sancti francisci historia" negli affreschi di Circignani e Lombardelli a San Pietro in Montorio e nelle incisioni di Villamena e Thomassin*, in "Bollettino d'Arte", LXVIII-LXIX, p. 133 e 145 n. 17. Si veda anche W. Buchowiecki *Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Wien, 1967, I (*Die vier Patriarchalbasiliken und die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Agata dei Goti bis S. Francesco Saverio*), pp. 404-410.

<sup>343</sup> Le numerose lacune negli affreschi rendono difficile un discorso sull'iconografia degli affreschi e sull'organizzazione complessiva del ciclo. Tuttavia si può ipotizzare che al contrario di quello che afferma L. Meiffret, Atanasio non fosse la fonte esclusiva delle scene dipinte, visto il legame con il manoscritto illustrato. si veda L. Meiffret, *Les cycles de la vie de St. Antoine ermite dans l'iconographie française et italienne du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles. Intervention des légendes et influence culturelle dans la constitution de l'image d'un saint*, thèse de doctorat, sous la direction de L. Pressouyre, Paris, Université de Panthéon-Sorbonne, 1998, II, p. 156.

<sup>344</sup> FIRENZE, Biblioteca Laurenziana, Med. Pal. 143. Il volume fiorentino, probabilmente anche per la sua maggiore accessibilità per gli studiosi, ha ricevuto una discreta attenzione dai critici: rapidamente segnalato da G. Biagi all'inizio del Novecento che ne nota l'interesse delle miniature per la storia del costume quattrocentesco (*Riproduzioni di manoscritti miniati. Cinquanta tavole in fototipia dai codici della r. Biblioteca medicea laurenziana*, a cura di G. Biagi, Firenze, 1914, p. 11), e citato dal Toesca (P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, Milano, 1930, p. 92) come franco-lombardo, è stato esposto alla *Mostra storica nazionale della miniatura. Palazzo di Venezia - Roma*, (Firenze, 1953, p. 285, n. 452) e più recentemente a Genova (*Cristoforo Colombo e l'apertura degli spazi: mostra storico-cartografica*, a cura di G. Cavallo, Roma, 1992, I, scheda n. 32, pp.191-193), a Venezia (*Oriente cristiano e santità cit.*) e a Torino (*Corti e città cit.*, pp. 192-193).

Le prime parole sono identiche a quelle del manoscritto di Malta, riportano l'argomento del testo e accennano alla sua derivazione dal panno lineo. Differente è però la punteggiatura del *colophon* del manoscritto fiorentino, con un punto fermo dopo la citazione del panno: potrebbe quindi non essere necessario ipotizzare, come fa Graham nella sua ricca analisi del manoscritto maltese<sup>345</sup>, che il panno di lino fosse stato confezionato in anni di poco precedenti alla compilazione del libro e che Jean Marcellard fosse coinvolto anche nella sua confezione. È evidente che il panno – anche se di grandi dimensioni – doveva contenere una versione assai compendiata della vita e dei miracoli di sant'Antonio, a cui forse il libro poteva ispirarsi solamente per alcune iconografie, ma soprattutto per l'idea di mostrare la vita del patrono per immagini. Le righe conclusive del secondo volume, che è compilato da uno scriba sicuramente più abile del collega che ha lavorato all'esemplare oggi a Malta, con un punto fermo dopo la citazione del tessuto dipinto, fanno comprendere che il pronome relativo *quem* si deve riferire, come i successivi, non al panno, ma al manoscritto di cui si indicano i compilatori e i committenti.

Rispetto al primo esemplare, diverso è anche il committente, Jean de Montchenu, la cui famiglia era una delle più antiche e famose del Delfinato: il 4 maggio del 1418 un esponente della stessa famiglia, Falque, divenne abate di Saint-Antoine e quando morì il 31 ottobre, fu da alcuni canonici eletto Jean, chiamato abate in un documento del 9 giugno del 1420. L'elezione fu tuttavia contestata per il modo irregolare in cui il nuovo abate aveva ottenuto una prebenda e Martino V nominò da Mantova, il 22 dicembre, Arthaud de Grandval, che restò in carica – non senza incontrare diversi problemi di insediamento – fino all'anno della morte, nel 1427<sup>346</sup>. Con ogni probabilità questo Jean, rimosso dalla carica di abate e che compare nei documenti prima come precettore a Forez (Montbrison) e poi, in occasione del nuovo abate Jean de Polley nel 1427, a Norges-le-Pont (Borgogna), non è l'omonimo committente della copia del libro: come nota Gritella<sup>347</sup> tra il 1408 e il 1505 si distinguono, nella storia antoniana, almeno cinque differenti religiosi appartenenti alla famiglia dei Montchenu “che per un secolo, tenacemente e quasi dinasticamente tenta di raggiungere il

---

<sup>345</sup> Graham, *A picture-book of the life of St. Anthony the Abbot* cit., p.7.

<sup>346</sup> Mischlewski, *Un ordre hospitalier au Moyen Age* cit., pp. 77-78.

<sup>347</sup> G. Gritella, *Ignis sacer. Aspetti storici dell'assistenza e dell'autonomia antoniana a Ranverso*, in *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di S. Antonio di Ranverso*, a cura di G. Gritella, Savigliano, 2001, p. 28.

controllo abbaziale dell'ordine ospedaliero", senza vedere mai, però, pienamente realizzata la sua ambizione.

Il Jean committente della copia del libro illustrato divenne cellerario a Saint-Antoine tra il 1431 e il 1455, una carica amministrativa che comportava la gestione delle rendite della mensa abbaziale e della precettoria di Ranverso, la ricca fondazione antoniana presso Torino da cui dipendevano tutte le case dell'Italia settentrionale<sup>348</sup>. Negli anni immediatamente successivi allo scisma d'Occidente, la precettoria di Sant'Antonio di Ranverso venne separata dall'ufficio della cellereria generale di Saint-Antoine-en-Viennois, a cui era stata congiunta nel 1323, per poi essere nuovamente riunita nel XV secolo, da quando le due cariche vennero sempre conferite simultaneamente<sup>349</sup>. Il primo a beneficiarne dopo la ricongiunzione, e forse l'autore dell'accorpamento, fu proprio Jean de Montchenu che ne fu provvisto la prima volta nell'aprile del 1430 da Martino V e ottenne la riconferma della carica per vari anni (1435, 1437, 1439, 1443, 1446, 1449, 1455, 1458-1459)<sup>350</sup>.

Divenuto precettore di Ranverso, come si evince anche dal *colophon* in cui è detto *cellerarius dicti monasterii et preceptor Ranversi*, Jean de Montchenu fu nominato nel 1432 rappresentante dell'ordine al concilio di Basilea (1431-1444), occasione in cui con ogni probabilità donò il libro a Eugenio IV, come informa l'ultima riga del *colophon*, aggiunta con un inchiostro diverso, *pro dando sanctissimo ac beatissimo domino nostro pape Eugenio quarto*. Queste parole collegano l'esecuzione del libro al difficile momento vissuto dalla Chiesa durante l'assemblea conciliare: l'elezione di Gabriele Condulmer al soglio pontificio, il 3 marzo del 1431, ebbe luogo, infatti, subito dopo il torbido avvio del concilio di Basilea,

---

<sup>348</sup> La carica fu istituita dal primo abate Aymone come riferito da Falco ("Qui fratribus claustralis et pauperibus hospitalis alimenta ministraret, solitasque eleemosynas pauperibus largietur et ad ecclesiasticum officium necessaria suppeditaret, certis eidem pro onerum supportatione proventibus seu obventionibus assignatis", Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 78v). Il cellerario – nome con cui è attestato nei documenti antoniani e che è una variante del più comune cellario – era incaricato dell'amministrazione dei beni, i temporalia e della distribuzione degli alimenti e delle elemosine, attività in cui era affiancato dal priore, ossia dal superiore di ogni singola casa. Si veda G. van den Broeck, *Economo*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, 1976, III, coll. 1049-1053.

<sup>349</sup> L'unione degli uffici di precettore di Ranverso e cellerario di Saint-Antoine provocherà agli inizi del XV secolo le rimostanze della casa piemontese, che lamenterà il mancato reinvestimento dei suoi redditi in lavori di ristrutturazione degli edifici e accuserà la gestione economica della casa madre. Si veda, a proposito del contenzioso e della visita apostolica condotta nel 1406 a Ranverso per risolverlo, C. Ceresa, *Documenti per la precettoria di Ranverso fra XIV e XV secolo*, in *Studi Piemontesi*, XXIII, 2 (1994), pp. 303-318.

<sup>350</sup> Per l'attività di Jean de Montchenu a Ranverso si veda Gritella, *Ignis sacer* cit., pp. 21-30, che tuttavia, pur giungendo a importanti conclusioni sull'attività del cellerario, non lo identifica con il rappresentante dell'ordine antoniano al concilio di Basilea.

sciolto il 18 dicembre dello stesso anno dal papa perché i padri riuniti si ostinavano a riprendere la dottrina adombrata a Costanza che faceva del papa poco più che un monarca costituzionale. Eugenio IV convocò il concilio per l'anno seguente a Bologna, per sottrarlo al controllo politico dell'imperatore, ma il negoziato con i cardinali continuò in termini abbastanza aspri, fino al trasferimento dell'assemblea a Ferrara, nel 1437, e poi a Firenze, dal gennaio del 1439, dove il papa fu ricevuto con tutti gli onori dai Fiorentini e prese dimora al monastero di Santa Maria Novella<sup>351</sup>.

Tra i numerosi problemi che il papa si trovò a dover fronteggiare nel corso del concilio, quando ancora esso aveva sede nell'Impero, c'era anche la contesa tra gli Antoniani e i Benedettini di Montmajour circa la questione del pagamento della pensione che i canonici dovevano corrispondere secondo quanto disposto da Bonifacio VIII in occasione dell'erezione di Saint-Antoine in abbazia<sup>352</sup>. Dal 1297 il pagamento annuale delle 1300 lire fu causa di lunghissime contese tra i due ordini, fino addirittura alla messa in dubbio, da parte degli abati di Montmajour, della reale esistenza delle reliquie di Antonio nell'abbazia del finale<sup>353</sup>.

---

<sup>351</sup> D. Hay, Eugenio IV, papa, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XLIII, Roma, 1993, pp. 496-502 e *Storia della Chiesa*, diretta da H. Jedin, [ed. or. Breisgau, 1968], Milano, 1977-1987, V/2, Tra medioevo e Rinascimento. Avignone, conciliarismo, tentativi di riforma, a cura di H.G. Beck, K.A. Fink, J. Glazik, E. Iserloh, pp. 225-249.

<sup>352</sup> Nel 1434 al concilio viene nominata una commissione speciale di 8 membri, due per ogni deputazione del a cui si aggiungono gli avvocati e i procuratori di Saint-Antoine e Montmajour: il 17 dicembre 1437 i rappresentanti di Saint-Antoine, allontanatisi dal concilio nel 1435, sono invitati perentoriamente a presentarsi per portare le loro ragioni definitive e la loro assenza fa pronunciare la contumacia. Si veda a questo proposito L. Mailet-Guy, *Saint Antoine et Montmajour au concile de Bâle (1434-1438)*, Valence, 1928, pp. 19-40.

<sup>353</sup> È interessante accennare in questa sede alla lunga e complessa questione dei rapporti tra Saint-Antoine e Montmajour, perché la controversia tra le due abbazie, che si trascinò per due secoli senza giungere mai a una completa soluzione permette di comprendere in quale contesto si svolgesse il tentativo dei canonici di veicolare il culto per il santo eremita: lo scontro, nato esclusivamente per ragioni economiche legate alle controversie sul pagamento della pensione, finì per diventare un vero e proprio conflitto tra *ordo canonicus* e *ordo monasticus*, in grado di mettere in discussione la ragione stessa di esistenza dei canonici ospitalieri. Le origini del conflitto sono lontane: si può dire che tutto parta dalla bolla del 1297, in cui Bonifacio VIII, con l'illusione di mettere fine alle controversie, erige Saint-Antoine in abbazia e obbliga l'abate antoniano – pena la sua deposizione – a pagare 1300 lire annue a Montmajour, come ricompensa per la separazione: gli abati di Saint-Antoine, forti spesso anche di privilegi elargiti dalla Santa Sede, cercano negli anni con ogni mezzo di dilazionare i pagamenti o di ridurre la cifra dovuta ai benedettini. Un prima vittoria per l'abbazia si ha nel 1419, quando il papa, con una bolla del 30 aprile, sospende la minaccia di destituzione dell'abate in caso di mancato pagamento a Montmajour. Si discute intanto sul metodo di calcolo del valore della pensione: gli antoniani sostengono che le 1300 lire devono essere pagate secondo il corso del 1297 e non secondo quello del XV secolo; il papa, ancora una volta, decide, il 10 giugno 1332, in favore degli antoniani, stabilendo che la cifra deve essere corrisposta in base al valore delle lire al tempo di Bonifacio VIII, senza tenere conto dell'inflazione. Con il passare degli anni il favore papale pende sempre più dichiaratamente verso gli ospitalieri: Martino V, con la bolla *Ineffabilis* del 6 marzo 1428, riduce drasticamente la quota da pagare a circa la metà: non saranno più 1300 lire, ma 1300 fiorini della camera apostolica. La bolla, confermata da Eugenio IV il 20 giugno 1431, è dapprima accettata dai benedettini,

---

ma è successivamente impugnata e dichiarata nulla nel corso del Concilio di Basilea, dove la disputa tra gli ospitalieri e i monaci di Montmajour occupa per tre anni le discussioni dei padri conciliari. Per soccorrere le disastrose finanze antoniane, il re francese Luigi XI, molto devoto al santo eremita, decide nel 1476 in occasione di una visita solenne a Saint-Antoine, di sobbarcarsi le spese della pensione: queste diventano così a carico del regno di Francia fino alla morte del re, nel 1483. Con la scomparsa del benefattore, dato che il figlio Carlo VIII non è più disposto a pagare, l'abate Jean Joguet cessa di corrispondere a Montmajour la pensione: il gesto provocatorio, nonostante le vive proteste dell'abate benedettino, è appoggiato dal re di Francia ed è in qualche modo ratificato da Innocenzo VIII, che, il 2 giugno 1489, emana una bolla che stabilisce l'unione delle due istituzioni – Montmajour e Saint-Antoine – sotto l'arcivescovo di Arles, con la speranza di porre fine alla secolare controversia. In realtà questa unione equivale alla soppressione dell'abbazia benedettina: i suoi monaci devono adottare la regola agostiniana e mutare d'abito, assumendo il *tau* come distintivo. I benedettini non restano passivi di fronte a questo provvedimento e cercano di attaccare gli antoniani su quanto hanno di più prezioso: la reliquia del corpo di Antonio. Iniziano, pertanto, a pretendere di essere loro, e non gli ospedalieri, a conservarne le ossa e dichiarano che gli antoniani, che hanno comprato in passato il loro silenzio col denaro, ora li minacciano di assalire l'abbazia per rubare le preziose reliquie. Col pretesto di trasferirlo in un luogo più sicuro, il presunto corpo di Antonio posseduto dai benedettini è traslato, con una solenne processione, alla chiesa di St. Julien, ad Arles, l'8 gennaio 1491. Nel 1491 sono esaminate le reliquie conservate a Saint-Antoine: si constata l'assenza di un braccio, prelevato durante l'esame eseguito nel 1237 per essere conservato in un reliquiario, e si certifica la loro autenticità. D'altra parte, però, ad Arles non si esita a ricorrere a minacce per ottenere dichiarazioni che sostengano l'autenticità delle reliquie benedettine: ne è testimonianza il caso, riportato da Falco, del medico Arturo di Ponteferrato, di Rouen. Innocenzo VIII interviene, nel 1491, schierandosi a favore degli ospedalieri e dichiarando che: "Verum corpus eiusdem sancti Antonii semper ab eo tempore quo ex civitate Constantinopolitana ad partes Galliarum translatus extitit in hoc ipso monasterio sancti Antonii Viennensis diocesis ante prioratu Mote nuncupato et non alibi fuisse et esse sicque ab omnibus Christi fidelibus firmiter ac veraciter teneri et credi debere (Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 100r). La situazione, diventata sempre più esplosiva, porta il papato a decidere per la dissoluzione della fusione: essa avviene per azione di Alessandro VI, con la bolla *Solet Romanus Pontifex*, del 31 dicembre 1495. L'intervento della santa sede, teso a eliminare la causa prima della controversia, non interrompe tuttavia la devozione verso le reliquie conservate dai benedettini, causando non poco imbarazzo alle autorità religiose e ai pellegrini: ad Arles continuano a essere venerati i presunti resti di Antonio e organizzate processioni solenni il 17 gennaio e il giorno dell'Ascensione. Non esistono prove che i benedettini detenessero le reliquie portate dall'Oriente, anzi, tutti gli indizi sembrano far concludere che la disputa fosse solo una macchinazione ordita dal monastero preoccupato di scomparire.

La situazione della doppia venerazione rimase immutata fino al XIX secolo, quando si riaccese la disputa: a scontrarsi non sono più le antiche abbazie, entrambe scomparse, ma gli storici della Provenza e del Delfinato, che intervengono a difendere l'autenticità dei corpi venerati nelle rispettive regioni. Nel 1844 il Dassy, uno dei primi storici a occuparsi di Saint-Antoine, pubblica a Grenoble un *Essai historique et descriptif sur l'Abbaye de saint Antoine en Dauphiné*, in cui, in appendice, tenta di dimostrare l'autenticità delle reliquie viennesi. L'anno seguente però uno studioso di Arles, che intende restare anonimo, replica con un libello, *Notice historique sur les reliques de saint Antoine du désert*, pubblicato a Marsiglia nel 1845, in cui si sostiene che le ossa dell'eremita sono nella chiesa di St. Julien, ad Arles. Del 1846 è la replica del Dassy, con la *Discussion sur les reliques de saint Antoine* (Grenoble, 1846), a cui si risponde con il *Supplément à la notice historique sur les reliques de saint Antoine du désert* (Aix, 1846). La querelle continua l'anno successivo, con *Le trésor de l'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné ou La vérité sur les reliques du patriarche des cénobitiques*, sempre ad opera del Dassy, ed è alimentata anche da due giornali locali, *Le Courrier des Bouches-du-Rhône*, di Arles, e *La Gazette du Midi* di Marsiglia. Allo scopo di risolvere la questione interviene, il 12 febbraio 1859, la Congregazione dei Riti e stabilisce che le reliquie di Arles possono continuare a essere venerate, affermando che il riconoscimento di un culto secolare non implica un giudizio sugli avvenimenti storici e non certifica l'autenticità dei sacri resti, ma solo l'antichità del culto e della devozione popolare. Si vedano, per i documenti qui citati: L.T. Dassy, *L'abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné, essai historique et descriptif*, Grenoble, 1844, Id., *Discussion sur les reliques de Saint Antoine, patriarche des cénobites en réponse a une notice historique publiée a Arles sur la même question*, Grenoble, 1846; Id., *Les trésor de l'église abbatiale de saint Antoine en Dauphiné ou la vérité*

Al concilio la questione economica fu sottoposta al parere dell'assemblea e occupò le discussioni per diversi anni, come risulta anche da un manoscritto degli archivi dipartimentali di Bouches-du-Rhône, conosciuto sotto il nome di Cartulario di Montmajour, con documenti che vanno dal 7 novembre 1433 al 30 aprile 1438: fu scritto poco tempo dopo il concilio e in realtà non è propriamente un cartulario, ma un giornale autentico e ufficiale delle assemblee tenutesi sulla *querelle* della pensione<sup>354</sup>. Jean de Montchenu fu scelto come rappresentante in sede conciliare, come appare dalla relazione di Bartolomeo Visconti, vescovo di Novara, incaricato di una missione presso il re di Francia. Viaggiando nell'ottobre del 1432 per la Savoia e il Delfinato il vescovo moltiplica i suoi inviti al concilio e a Saint Antoine, dove è prodigo di grandi elogi, sceglie due antoniani che rappresentino l'abbazia al concilio, Jean de Montchenu I, precettore di Ranverso e Aimeric Sigaud o Segaud, priore claustrale a Saint-Antoine:

prius tamen quam eo veniremus, erat officii nostri, ut venerabiles et devotissimos viros dominos priorem et fratres S. Antonii ad favendum atque ut mitterent ad synodum induceremus, existimantes satis vestro huic ordini conducere, si monasterii illius in omni terrarum orbe nominatissimi in tanta varietate suffragia impetraremus. (...) invenimus in eo loco viros duos insignes, in quorum manibus hec omnis deliberacio fere posita erat, dominos scilicet preceptorem de Renverso et preceptorem elemosinum ordinis ipsius priorem et iuris pontificii doctorem copiosissimum, a quibus digesta primum re ob quam eo profecti eramus solemniter inter fratres omnes tractata, demum totius capituli nomine audivimus, quod uno omnium consensu deliberaverant suos procuratores et syndicos legitimos ad hoc sacrum Basilense concilium destinare<sup>355</sup>.

---

*sur les reliques du patriarche des cénobites*, Marseille, 1855; Maillet-Guy, *Saint Antoine et Montmajour* cit.; Id., *Les reliques de saint Antoine en Dauphiné, et non en Provence. Le procès de 1489 à 1502 "in odium unionis"*. *Légende et histoire*, Grenoble, 1937; Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 80-88 e, per il punto di vista di uno storico arleantese, M. Baudat, *De la Thebaide a Montmajour. Les reliques de Saint-Antoine abbé*, Arles, 1994; Id., *Les reliques de Saint Antoine abbe, une veneration "municipale" arlesienne?* in *Abbaye Saint-Pierre de Montmajour. Histoire et Patrimoine*, a cura di A. Bastié, Arles, 1999, pp. 75-91.

<sup>354</sup> Si veda, per l'analisi del testo, L. Maillet Guy, *Saint Antoine et Montmajour au concile de Bâle (1434-1438)*, Valence, 1928.

<sup>355</sup> Concilium Basilense. Studien und quellen zur Geschichte des Concils von Basel. Studein und Dokumente zur Geschichte der Jahre 1431-1437, hrg von J. Haller, I, Basel, 1896, p. 269. Si veda anche Maillet-Guy, *Saint Antoine et Montmajour* cit., p. 19.

È nel contesto conciliare che va inserita l'iniziativa degli antoniani di commissionare una copia del prezioso libro recentemente eseguito sulla vita del patrono per farne dono a Eugenio IV: secondo l'ipotesi di Rose Graham<sup>356</sup>, che definisce il papa "a singularly uncultivated franciscan friar... in straits for money", il libro sarebbe stato donato al papa a Firenze e sarebbe rimasto pochissimo tempo in mano di Eugenio IV, che lo vendette quasi immediatamente alla famiglia Medici, probabilmente durante le sessioni fiorentine del concilio.

L'ipotesi di un immediato passaggio del manoscritto dalle mani papali alla famiglia Medici è suggestiva, ma si scontra con l'evidenza di alcuni dati. Innanzitutto è difficile pensare che il papa, un agostiniano già vescovo di Siena e non un francescano, come lo definisce la studiosa inglese, fosse un incolto, incapace di apprezzare il valore di un'opera simile al punto di venderla a quelli che erano i suoi ospiti nella città toscana<sup>357</sup>. Inoltre l'ipotesi di una vendita dell'opera ai Medici non trova riscontro negli inventari della biblioteca medicea, né in quelli quattrocenteschi della prima biblioteca familiare<sup>358</sup>, né in quello del 1588 della seconda, chiamata Medicea Palatina<sup>359</sup>: solo dopo tale data, come individuano Dillon Bussi e Fantoni<sup>360</sup>, il codice risulta effettivamente nelle raccolte medicee ed è elencato nel secentesco *Catalogo antico dei Manoscritti della Palatina* e poi nel *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae sub auspiciis Petri Leopoldi* (Firenze, 1774-1778), dove si dice che è "legato alla francese"<sup>361</sup>: l'indicazione si riferisce probabilmente a un restauro della primitiva rilegatura, ma non alla situazione attuale, ottocentesca, in cui si notano ancora i fori della precedente e in cui vi sono mezzi bifogli e gruppi di fascicoli spostati, che causano una situazione disordinata e una certa difficoltà di lettura<sup>362</sup>.

---

<sup>356</sup> Graham, *A picture-book of the life of St. Anthony the Abbot* cit., p.6.

<sup>357</sup> A proposito del papa scrive Gill: "Eugenio non era un umanista, pur non restando del tutto estraneo allo spirito nuovo del suo tempo. Egli aveva presso di sé degli umanisti (...). La sua biblioteca personale comprendeva 350 libri, prevalentemente di teologia, un numero considerevole per quei tempi. J. Gill, *Il concilio di Firenze* (ed. originale Cambridge, 1959), Firenze, 1967, p. 414.

<sup>358</sup> E. Piccolomini, *Intorno alle condizioni e alle vicende della Medicea privata*, in "Archivio storico italiano", s. 3a, XIX (1874), pp. 101-129, 254-281; XX (1874), pp. 51-94; XXI (1875), pp. 102-112, 282-296.

<sup>359</sup> FIRENZE, Biblioteca nazionale centrale, II.II. 309, cc. 22-23.

<sup>360</sup> Oriente cristiano e santità cit., p. 311.

<sup>361</sup> FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio storico, Pluteo 92 superiore 227 B, *Catalogo ragionato e istorico de' manoscritti della biblioteca lotaringia palatina* fatto da G. Menabuoni già sottobibliotecario della med. Cominciato il dì 24 agosto 1763 finito il dì 25 gennaio 1765, p. 134.

<sup>362</sup> *Oriente cristiano e santità* cit., p. 311. La cattiva rilegatura era già stata segnalata da Cockerell (*Two pictorial lives* cit., p. 59). Per una corretta lettura nell'analisi iconografica che si effettuerà del manoscritto si considererà



Interessante è notare che il volume – come è ancora evidente dalla collocazione attuale, il fondo Mediceo Palatino – non era contenuto nella biblioteca Laurenziana, pubblica dal 1571, nata per volere di Cosimo il Vecchio e cresciuta con Lorenzo il Magnifico, che affidò a Michelangelo la commissione dell’edificio che doveva ospitarne la sede, ma nella biblioteca Palatina, ossia quella privata della famiglia Medici. Quest’ultima raccolta, conservata a Palazzo Pitti, confluì nella biblioteca Laurenziana solo nel 1783 per iniziativa della famiglia granducale, che ormai, estinto il ramo toscano, era presente nella linea dei Lorena<sup>363</sup>. Attesta collocazione del volume miniato anche il citato catalogo del Menabuoni, redatto tra il 1773 e il 1775 prima del passaggio del fondo Mediceo Palatino alla Laurenziana nel 1783.

È assai improbabile che il prezioso libro, se acquistato dai Medici in occasione del concilio, non sia citato negli inventari pubblicati da Piccolomini e neppure dal catalogo della biblioteca privata di Giovanni de’ Medici, divenuto papa con il nome di Leone X<sup>364</sup>: ogni evidenza porta quindi a pensare che il volume sia rimasto in mani papali fino al Seicento, quando appare nei cataloghi medicei.

Infine non bisogna tralasciare che i dati documentari citati mettono in rapporto Jean de Montchenu con le sessioni del concilio tenutesi a Basilea, mentre non ci sono prove della sua successiva permanenza a Firenze in occasione delle nuove riunioni dell’assemblea.

A differenza del *colophon* del primo manoscritto, che informa il lettore anche sull’identità dello scriba e dell’autore delle miniature, quello del libro fiorentino, che ripropone esattamente le stesse immagini e le stesse didascalie del testo conservato a Malta, non contiene i nomi degli esecutori: pochissime sono le variazioni, solo nella posizione di alcuni personaggi e mai nello schema compositivo delle singole miniature, e si può immaginare che esso sia stato eseguito sempre da Robin Favier, come sostiene la Graham, o da qualcuno che, imitando lo stile dal maestro<sup>365</sup>, aveva a disposizione il modello di partenza: secondo la

---

l’ipotesi di impaginazione proposta da Dillon Bussi e Fantoni (*Oriente cristiano* cit., p. 311): cc. 1-36; 49-61; 38-47; 72; 37; 62-71; 48; 73-102.

<sup>363</sup> Sulle vicende della biblioteca si veda A.M. Bandini, *Dei principi e progressi della real biblioteca mediceo laurenziana (Ms laur. Acquisti e Doni 142)*, a cura di R. Pintaudi, M. Tesi, A.R. Fantoni, Firenze, 1990, pp. 47-92. Fino dal tempo di Cosimo il Vecchio esistevano a Firenze due librerie medicee: una a San Marco – passata poi a San Lorenzo, destinata al pubblico e l’altra, privata, nel palazzo di Cosimo. Si veda, a questo proposito Piccolomini, *Intorno alle condizioni e alle vicende della Medicea privata*, cit. p. 104, nota 1

<sup>364</sup> CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7134, *Medicee domus bibliotheca Latina quae modo est apud reverendissimum Cardinalem de Mediciis*.

<sup>365</sup> Questa l’ipotesi sostenuta da Dillon Bussi e Fantoni (*Oriente Cristiano*), che notano alcune differenze tra i due libri soprattutto nei volti, attribuendo comunque il Med. Pal. 143 ad un artista francese e non franco

studiosa inglese, che riprende un'ipotesi di Cockerell<sup>366</sup>, “in the pictures there are little differences of detail and of treatment such as the same artist would have chosen, whereas a mere copyist would have followed the Valletta book exactly”<sup>367</sup>.

Anziché ipotizzare, come fa Romanello<sup>368</sup>, che il miniatore del secondo libro avesse a disposizione il panno di lino, da cui i due volumi deriverebbero indipendentemente, mi sembra più semplice concludere che Favier o qualcuno della sua bottega abbia derivato la copia dal primo volume e dalla compilazione di Jean Marcellard. Bisogna infatti supporre – come si accennava – che alla base delle due opere stesse una compilazione che riunisse, in ordine cronologico e cercando di dare loro coerenza, le diverse leggende relative a sant'Antonio abate. Se infatti abbiamo già sottolineato come i testi agiografici che noi studiamo come indipendenti tra loro fossero spesso tramandati in volumi che li raccoglievano in sequenza, la novità del libro illustrato sta nell'aver preso come ossatura la vita di sant'Antonio e aver intrecciato tra loro le diverse fonti per dare unitarietà al racconto, pur in una perfetta e quasi filologica coscienza del fatto che le immagini e le rispettive didascalie erano tratte da autori differenti. L'anonimo scriba del manoscritto Laurenziano è molto scrupoloso nell'indicare ciascuna fonte, più del suo collega del primo manoscritto, che tralascia di individuare l'origine di alcuni episodi. Per questo motivo si può ipotizzare che, mentre le immagini derivano le une dalle altre, per la fedeltà con cui sono riprodotte, i testi sono invece tratti entrambi dalla compilazione di Jean Marcellard, oggi perduta, ma sulla quale presenteremo alcune ipotesi grazie a due libri a stampa in francese, probabilmente basati sull'opera in latino del Sagrestano.

I due colophon sollevano un ultimo problema di capitale importanza: entrambi affermano di narrare *vita et acta sanctissimi Antonii abbatis et heremite patronis nostri videlicet a nativitate usque ad mortem seu ad ultimam sepulturam eiusdem et ultra*, così come dei citati panni lineari londinesi esistevano due versioni, una dedicata alla vita del santo e una alla leggenda della sua

---

lombardo, come fece il Toesca (P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana: la collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930 p. 92), tratto in inganno dalla menzione della precettoria di Ranverso. Nell'ultima mostra in cui il libro è stato esposto (Torino, 2006) viene ripetuta con prudenza l'attribuzione a Favier, o comunque alla al suo *atelier*: “la scarsa scioltezza e una certa ripetitività rispetto al codice di Malta rivelano a tratti nell'opera fiorentina un irrigidimento stilistico, come se fosse uscita un po' troppo frettolosamente dalla bottega di Fournier” (*Corti e città* cit., pp. 192-193).

<sup>366</sup> Cockerell, *Two pictorial lives* cit., p. 65.

<sup>367</sup> Graham, *A picture-book of the life of St. Anthony the Abbot* cit., p.11.

<sup>368</sup> *Corti e città* cit., p. 192.

traslazione. Entrambi i libri illustrati si fermano tuttavia alla morte di sant'Antonio e alla sua sepoltura in un luogo noto solo ai due discepoli, senza che niente sia detto di quell'et ultra, ossia del culto successivo alla morte del santo che i due colophon sembrano suggerire. Che i due volumi non riportino i miracoli post mortem e soprattutto i viaggi compiuti dalla cassa con le reliquie di Antonio appare assai strano, se si ricordano le circostanze della composizione dei libri illustrati: il primo, confezionato a Saint-Antoine, nell'abbazia che fondava il suo potere, spirituale, ma anche taumaturgico ed economico, sulla presenza del corpo dell'eremita, il secondo nato per essere prezioso dono per il papa, in un momento storico in cui – come avremo modo di documentare meglio in seguito – la contesa con i benedettini metteva in discussione che la cassa presente nell'abbazia delfinale possedesse i veri resti del santo. È curioso quindi che in testi che si appropriavano di un patrimonio leggendario comune e diffuso, quasi a renderlo conforme all'immagine che i canonici diffondevano del loro patrono, in nessun modo si faccia riferimento al viaggio di Jocelino e all'arrivo delle reliquie in territorio francese, una leggenda agiografica sicuramente nata in ambiente antoniano. Si può ipotizzare forse che il libro illustrato contenente le vicende delle traslazioni sia andato perduto? Impossibile giungere a una conclusione: resta solo, per lo studioso, la constatazione di un problema, posto non solo dagli et ultra dei colophon, ma anche dalle circostanze che portarono alla composizione delle due opere.

## La struttura dei libri illustrati: un'agiografia per immagini

Entrambi<sup>369</sup> i libri illustrati si aprono con una prima miniatura raffigurante san Girolamo (c. 1v), seduto al suo scrittoio con un leggio che gira su una vite e a cui è appeso il cappello cardinalizio, nell'atto di consegnare a un ecclesiastico la lettera dedicatoria destinata ad accompagnare il testo della vita di san Paolo eremita, come indica la didascalia (*Iheronimus in prologo vite sancti Pauli*). Nel foglio seguente (c. 2r) è Atanasio, accompagnato da una colomba, che di solito è un attributo di Gregorio Magno, raffigurato con gli ornamenti episcopali, sottolineati dall'uso dell'oro, per l'aureola e il bordo del mantello. Già dalle prime due miniature è evidente lo schema compositivo, che rimarrà uguale, quasi monotono, in tutte le raffigurazioni: i personaggi e gli edifici sono in *grisaille*, ravvivati solo da qualche dettaglio d'oro, utilizzato per le aureole, e si stagliano su un prato verde e contro un cielo rosso intenso. Dopo le due miniature introduttive inizia la vicenda vera e propria, con la nascita e la prima infanzia di Antonio, tratte da Atanasio, ma soprattutto dal testo del domenicano spagnolo: alla c. 3v la scena del parto è ambientata in una loggia aperta, con i genitori e il neonato raffigurati con l'aureola, a segnalarne l'origine cristiana. Insolito è il dettaglio della serva che distribuisce cibo in elemosina ai mendicanti alla porta del palazzo, una sorta di "doppio" della successiva elemosina ai poveri di Antonio prima della partenza per il deserto: è una precisa citazione del testo di Alfonso, in cui si accenna alla sterilità dei genitori e al fatto che essi *dabant terciam partem bonorum scilicet reddituum suorum in elimosinam annuatim*<sup>370</sup>.

Il tema della carità dei genitori è ripreso nel foglio seguente (c. 4r), con il battesimo di Antonio in una vasca circolare all'interno di una piccola chiesa dai contrafforti gotici e una nuova elemosina dei genitori, evidenziata anche dalla didascalia: *Quomodo parentes eius iusti et pii ita ut sue substancie terciam partem amore Christi pauperibus distribuerent. Eum infantem baptizari fecerunt. Alphonsus*.

Lo stesso schema – scena all'interno, dono ai mendicanti all'esterno – ricorre anche nella miniatura successiva (c. 4v), con Antonio e i genitori in una stanza della casa, ornata sul

---

<sup>369</sup> Per l'analisi iconografica si è consultato il libro illustrato di Firenze, confrontandolo – per avere la conferma di una perfetta corrispondenza delle scene rappresentate – con l'analisi compiuta da Graham dell'esemplare conservato a Malta e con le riproduzioni pubblicate in appendice alla sua pubblicazione, notando tuttavia che le riproduzioni, limitate alla parte illustrata delle pagine, non rendono la dimensione strutturale del testo, che è un intreccio di parole e immagini, dove il testo correda e completa l'illustrazione.

<sup>370</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., p. 201.

fondo da una piccola loggia. In primo piano, su un tavolo, stanno il pane, un coltello e un contenitore per il sale, mentre sullo sfondo, accanto a un tavolo più piccolo, sta un servitore. La scena è un'interpretazione libera del passo atanasiano citato nella didascalia (*Hic puer oblatus contentus, nil aliud requisivit, parentibusque nunquam fuit tedio pro delicatis et variis cibis ut assolet illa etas. Athanasius*), in cui ancora una volta viene posto l'accento sull'importanza della carità, forse perché proprio attraverso le questue e le donazioni si sostentavano gli antoniani.

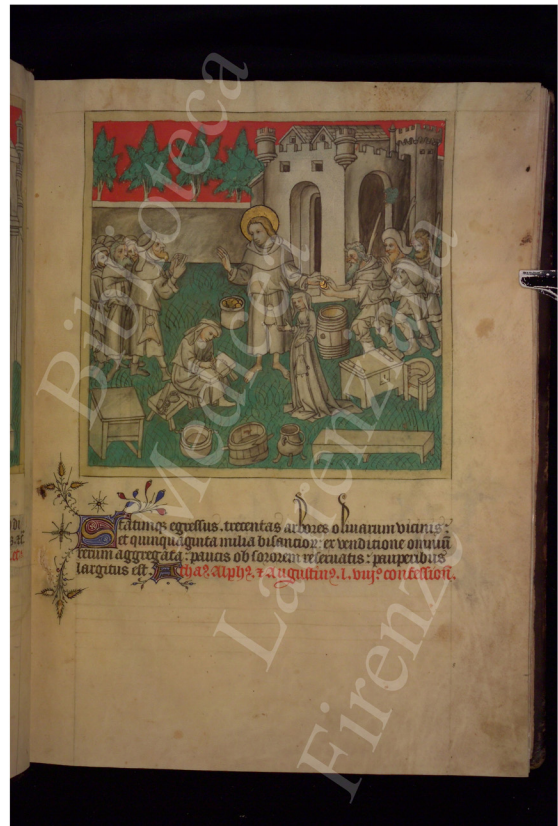
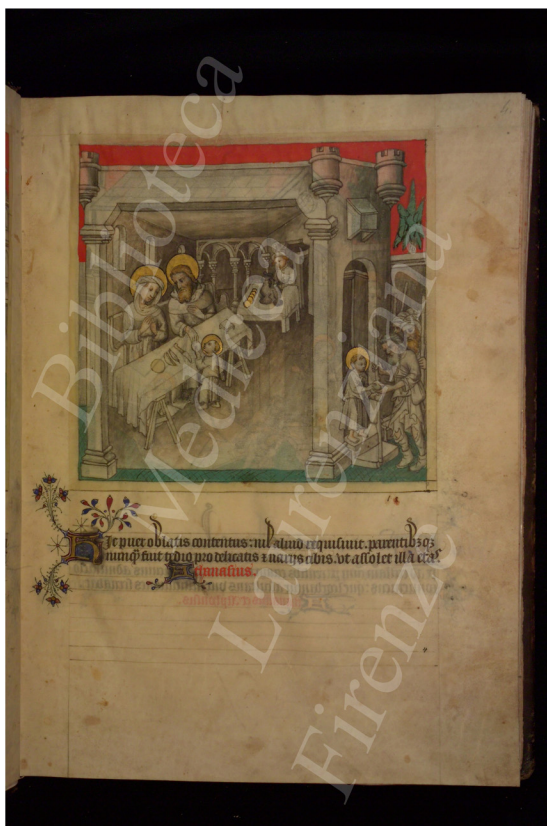
L'infanzia di Antonio, a sottolineare l'eccezionalità dell'eroe cristiano, procede esemplare: dall'età di tre anni<sup>371</sup> il bambino va di sua spontanea volontà a messa con i genitori, mentre gli altri bambini giocano. La miniatura rappresenta l'interno di una chiesa, aperto da un lato perché si possa vedere cosa succede nell'aula in cui, presso l'altare, si sta svolgendo una celebrazione; all'esterno un bambino è su un cavallo a dondolo, intento a giocare con una trottola.

Gli episodi seguenti sono tratti esclusivamente da Alfonso, più dettagliato nel narrare la giovinezza di Antonio e nell'approfondire un momento a cui Atanasio dedica solo poche righe. Già dall'analisi delle prime carte del libro illustrato è evidente il procedimento seguito da Marcellard nel compilare il testo che servì da canovaccio allo scriba e al miniatore, intrecciando tra loro le fonti e scegliendo sempre quella che offre vicende più dettagliate sulla vita del patrono dell'ordine.

Anche le tre miniature successive sono tratte dai testi del domenicano spagnolo; la prima (c. 5r) raffigura l'incontro con un prelato che predice ad Antonio un grande futuro (*manus imponens super caput eius dixit: iste puer magnus erit* recita la didascalia): la scena si svolge all'aperto, mentre sullo sfondo stanno la complicata architettura di un palazzo gotico e due montagne dai ritmici contorni scoscesi. Seguono la visita al patriarca di Alessandria (c. 5v) che annuncia al bambino un avvenire glorioso, ambientata in un edificio in cui le pareti sono state aperte per poter vedere all'interno, e infine gli studi del giovane (c. 6r), che ormai ha undici anni ed è intento, illuminato da un angelo e da una colomba, a dedicarsi alla lettura dei

---

<sup>371</sup> Così Alfonso: "Qui cum esset trium annorum incepit ire ad ecclesiam solus ambulans firmus et rectus, et non implicabat se in ludis puerorum, sed tota cura eius erat circa ecclesiam, ita ut parentes mirarentur vehementer". *Ibidem*.



Robin Favier, Vita Antonii, Firenze, Biblioteca Laurenziana, cc. 4r, 8r, 11v, 12r.

testi sacri: davanti a lui sta un leggio in legno e sul tavolo sono due spessi volumi. La didascalia<sup>372</sup> ricalca in modo quasi letterale le parole di Alfonso<sup>373</sup>.

Nelle quattordici carte seguenti la fonte torna a essere quasi esclusivamente Atanasio: la c. 7r racconta della morte dei genitori del giovane, la cui cassa è portata in processione tra schiere di fedeli nella stessa chiesa gotica in cui il bimbo era stato battezzato, in presenza di un prete riccamente vestito con un mantello ornato da code di animali, secondo la moda quattrocentesca. Iniziano poi (c. 7v) le prime meditazioni di Antonio sulla rinuncia ai beni terreni, con l'ascolto del passo del Vangelo che segna il definitivo abbandono del mondo: la scena è ambientata in una cappella, che è quasi identica a quella della c. 4v, con la strana struttura elicoidale (un campanile?) sullo sfondo, e i due alberi verdi che si stagliano contro il cielo rosso, diversa solo nel numero delle finestre e nella tettoia che protegge l'ingresso. Lo stesso edificio – ma con un palazzo turrito sullo sfondo al posto dei due alberi – con gli stessi personaggi ricorre ancora nella carta 8v, con la lettura che convince Antonio a partire immediatamente.

Sempre dalla biografia atanasiana deriva la scena della distribuzione dei beni (c. 8r), ambientata nello spiazzo davanti al palazzo, con Antonio che sta di fronte alla sua casa sovrintendendo alla vendita dei suoi averi e distribuendo ai poveri il ricavato, visibile in una borsa piena di monete d'oro, mentre un giovane segna le entrate su un libro e a sinistra stanno i compratori. Più piccola, per segnalare la sua giovane età, la sorella tiene una borsa, che contiene la parte che Antonio le ha destinato per il suo mantenimento. Nella miniatura della carta 9r, all'entrata di un piccolo edificio gotico a una navata, la giovane è affidata a un gruppo di suore, secondo l'erronea interpretazione del passo atanasiano che abbiamo visto diffusa in Italia anche dal Cavalca<sup>374</sup>.

Dalla carta 9v inizia il racconto delle prime esperienze eremitiche, tratto sempre da Atanasio, che alla vita nel deserto e alle tentazioni demoniache ha dedicato larga parte della sua biografia: Antonio raggiunge dapprima un *senem in agello vicino solitariam vitam agentem* che gli insegna come sopravvivere nel deserto. Quasi subito cominciano le prime visite dei

---

<sup>372</sup> “Hic anno etatis sue decimo sciebat omnem scientiam, et in undecimo omnes libros ecclesie exponebat. Alphonsus”, *Vita Antonii Abbatis*, fol. 6r.

<sup>373</sup> “Et quando attingit decimum annum etatis sue, sciebat omnem scientiam. Et in undecimo anno interpretabatur et exponebat omnes libros qui in ecclesia legebantur”. Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., p. 201.

<sup>374</sup> Vedi sopra p. 14.



demoni, che gli appaiono sotto forma di fantasmi del passato: alla carta 11v, Antonio è raffigurato in preghiera, rivolto verso una mandorla in cui sta Dio padre che sostiene Cristo crocifisso, accanto alla capanna di giunco intrecciato, vicino alla quale scorre un ruscello: il primo luogo scelto dal giovane per condurre vita ritirata – non lontano dalla città che si intravede con i suoi palazzi dietro un alto muro di cinta – contiene infatti già elementi base dell'autosufficienza del monaco. Alle spalle compare un diavolo che ha accanto a sé i fantasmi della precedente esistenza di Antonio, i parenti, riccamente vestiti, e la giovane sorella.

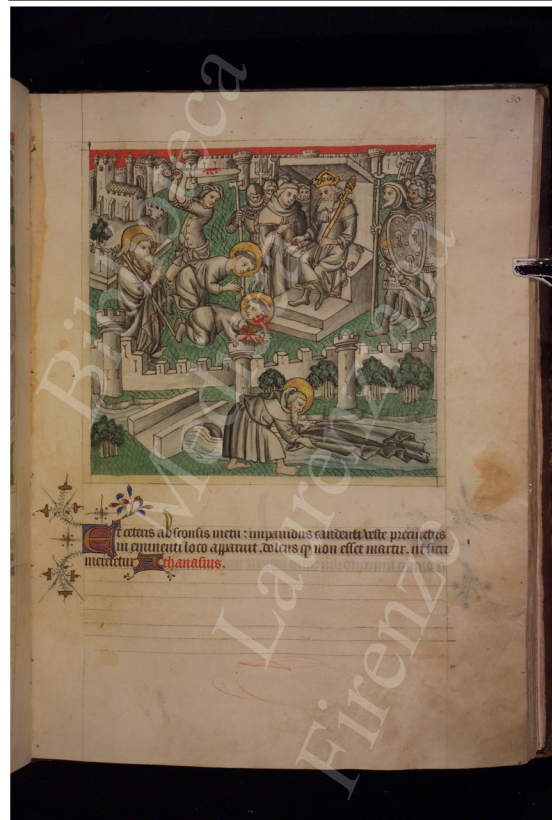
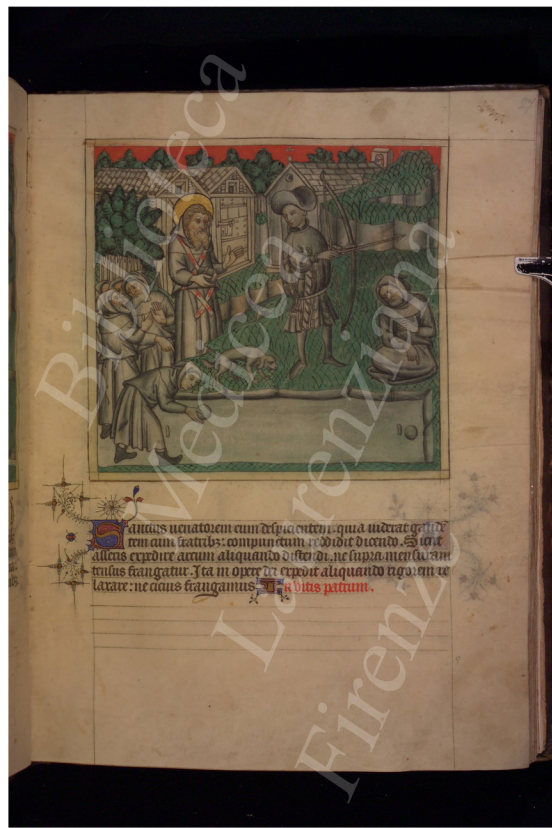
Ancora da Atanasio deriva la tentazione della lussuria, raffigurata nella miniatura seguente (c. 12r): la composizione, che abbiamo visto variare poco in scene dall'iconografia simile, è analoga alla scena precedente, con l'eremita rivolto verso la mandorla con Dio padre e il crocifisso, mentre un angelo e un diavoletto, secondo il tipico schema iconografico della contesa di angeli e demoni intorno all'anima di un uomo da poco defunto, svolazzano intorno alla sua testa. A lato sta una donna riccamente vestita, con i capelli raccolti in un'elegante acconciatura: ha in mano una corona, e dietro di lei sta un letto, a chiarificare che si tratta della tentazione della lussuria, come esplicitato anche dal demone nero che brucia tra le fiamme in primo piano. La vittoria di Antonio è completa, e alla miniatura seguente (c. 12v) si assiste al trionfo dell'eremita sullo spirito di fornicazione: lo scenario è identico a quello della scena precedente, e sicuramente il miniatore deve aver utilizzato lo stesso disegno preparatorio. Scomparso però è il diavoletto che volava intorno al capo del santo, mentre in primo piano è una figurina nuda, alata a cornuta. Il *puer horridus* è stato vinto da Antonio con un severo regime di preghiera e nella scena successiva l'eremita è rappresentato in tre diversi momenti della giornata: mentre prega, mentre invece di dormire veglia in preghiera, mentre mangia benedicendo il cibo.

La miniatura seguente (c. 13v) inaugura la vicenda del nuovo regime di penitenza, con l'eremita che si rinchiude in una tomba. Come fa notare Graham<sup>375</sup>, il miniatore non conosce i sepolcri a camera egiziani e rappresenta, con un'iconografia frequente in Occidente, Antonio rinchiuso in una bara: accanto a lui sono il compagno che gli porta del cibo, il profeta Elia, seguendo il cui esempio l'eremita ha iniziato questo regime penitenziale, e cinque demoni, a

---

<sup>375</sup> Graham, *A picture-book of the life of St. Anthony the Abbot* cit., p.13.





Robin Favier, Vita Antonii, Firenze, Biblioteca Laurenziana, cc. 13v, 27r, 28v, 30r.

segnalare la costanza dei tormenti. Nella miniatura della carta 14r i diavoli hanno distrutto la lastra tombale che chiudeva il sepolcro, e l'abito di Antonio è macchiato di sangue, per le ferite ricevute. Tratto in salvo dal compagno incaricato di portargli il cibo (c. 14v, in cui Antonio è rappresentato due volte, trasportato incosciente nel villaggio e poi deposto su un tavolo, creduto morto) chiede poi di tornare nel deserto e la carta seguente presenta una scena speculare a quella della c. 14r, con l'eremita raffigurato questa volta mentre esce sempre portato a spalla dal servo, che lo lascia nuovamente nella tomba (c. 15v), pronto per nuovi attacchi di demoni che gli si presentano sotto forma di animali feroci.

La carta 16v è ancora emblematica del modo di procedere del compilatore della biografia, con l'inserimento di un episodio derivante da Alfonso: Antonio inginocchiato in preghiera nella tomba ha la visione di Cristo tra le nubi, che gli appare tra angeli nimbatì e discende dal cielo, seguito da un corteo angelico, per far indossare ad Antonio uno scapolare, con cui l'eremita sarà sempre vestito nelle miniature successive. Come descrive la didascalia<sup>376</sup>, la scena rappresenta il dono del *calezen* e dell'*esquin* forniti da Cristo all'eremita per proteggersi contro gli attacchi dei demoni: i due indumenti sono rispettivamente l'abito e la stola decorata da croci rosse.

Il racconto riprende seguendo come ossatura sempre la biografia atanasiana: con l'incontro con un altro eremita (c. 17r), la tentazione con il disco d'argento e con il masso d'oro (c. 17v e 18r), il trasferimento nel forte a Pispir circondato da serpenti, rappresentato come un castello merlato (c. 18v) e le nuove tentazioni demoniache: la miniatura della carta 19r rappresenta Antonio rinchiuso nel forte, la cui entrata è bloccata dalle pietre, mentre un servitore gli porta da mangiare arrampicandosi su una scala a pioli e una gran folla di uomini, in eleganti abiti quattrocenteschi, assiste alle lotte con i demoni.

Il racconto continua con l'uscita di Antonio dal forte, all'età di quarantasette anni (c. 19v) e la costruzione di monasteri sul monte (c. 20r): assai chiara è la scelta di rappresentare una scena a cui Atanasio nella biografia aveva dedicato solo un rapido accenno, a evidenziare quale sia,

---

<sup>376</sup> “Quomodo sanctus elevatis oculis videns post splendoris radium missum a domino nullum appareret demoniorum corporis dolorem extemplo deletum et edificium *instauratum*, dei presenciam intelligeris, dicebat: Ubi eras bone Iesu ubi eras. Quare non affuisti. Cui vox facta est. Aderam expectans certamen. Et quia non cessisti, semper auxiliabor tibi. Et faciam te in toto orbe nominari. Et induit eum habitum *calezen* et cinxit *esquin*. Athanasius et Alphonsus”.

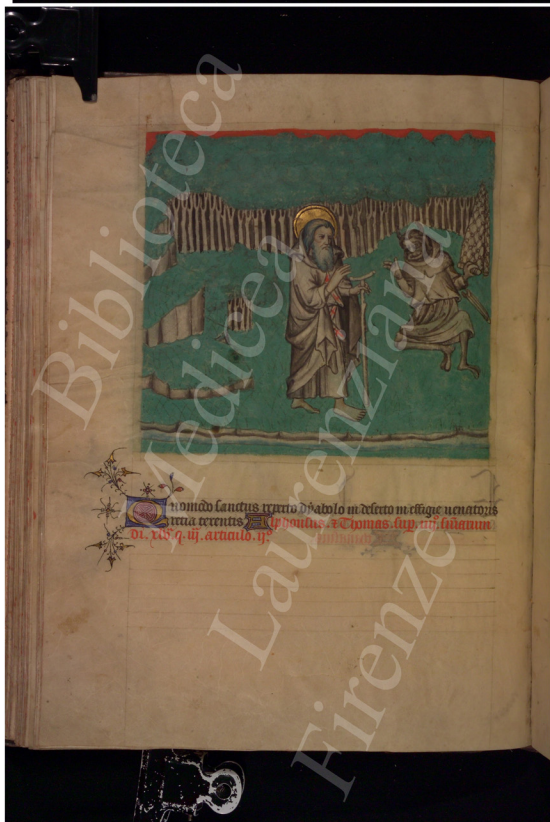
ormai, agli inizi del Quattrocento, il ruolo di Antonio come iniziatore e patrono di una comunità religiosa.

Le scene delle quattro miniature seguenti (cc. 20v-22r), tratte da Alfonso, raccontano nuovi attacchi dei demoni: riunitisi in assemblea fanno apparire all'eremita uno di loro con l'aspetto di un monaco, tonsurato e vestito di nero, ma la presenza di Cristo che si staglia tra le nubi nel cielo rossastro basta a confortare Antonio. Nuovamente poi, come segnalato dalle didascalie, la fonte torna a essere Atanasio: la narrazione dal primo biografo riprende dove si era interrotta, come segnala anche la didascalia della c. 22v (*hic completo monasterio...*) che allude all'edificio in costruzione nelle miniature precedenti. Dopo alcune scene di tentazione, tutte ambientate nel monastero costruito dai compagni di Antonio, una chiesa gotica dalla parete sfondata perché si possa vedere cosa accade all'interno, inizia una nuova sezione con gli episodi derivanti dalle *Vitae patrum*, tra i quali spicca, alla c. 27r, l'incontro con l'arciere, che abbiamo visto assai diffuso in Francia e presente nella versione della *vie breve* antoniana diffusa da Jean de Mailly e Vincent de Beauvais: nella scena l'arciere, accompagnato dal cane, critica i monaci che, in primo piano, sono intenti a giocare a bocce in un piccolo campo sterrato circondato dal prato, con una scena di vivace realismo.

Dopo la visione di Antonio del mondo racchiuso dai lacci demoniaci (c. 28v), che interrompe la monotonia dell'ambientazione con la rappresentazione del grande disco terrestre sospeso nel cielo rosso, la vita per immagini dell'eremita prosegue con gli episodi legati al viaggio ad Alessandria e alle persecuzioni dei cristiani per opera di Massimino Daia. La carta 30r, con Antonio che si reca a confortare i credenti incarcerati e li incoraggia con la sua presenza, è una notevole scena di gruppo, con in primo piano l'eremita che sta lavando un abito nel fiume fuori dalle mura della città e in secondo piano lo stesso che presenzia alla scena del giudizio e del martirio di due cristiani davanti all'imperatore in trono e a un folto gruppo di soldati in armi. Seguono alcuni miracoli di guarigione, a cui la committenza antoniana doveva prestare particolare attenzione per il significato taumaturgico che acquista la figura del patrono con l'attività degli ospedalieri, tra cui l'esorcismo della figlia di Martiniano (c. 30v), compiuto da Antonio attraverso la porta del monastero, con l'aiuto del Cristo, in mandorla, nel cielo e la resurrezione di un giovane morto, il cui cadavere è posto dalla madre – che resta nascosta tra le fronde – nei pressi della cella dell'eremita (fol. 31v).

Alla carta 33r inizia la rappresentazione della leggenda di Patras: ancora una volta i testi sono perfettamente intrecciati tra loro, perché si inserisce la partenza di Antonio per il deserto,





Robin Favier, Vita Antonii, Firenze, Biblioteca Laurenziana, cc. 33r, 35r, 56v, 59v.

desideroso di solitudine, subito dopo i miracoli che l'eremita è quasi forzato a compiere dall'insistenza dei postulanti. Nelle didascalie il testo è chiamato *legenda breviarii*, perché, come si è visto, faceva parte dell'ufficio da recitarsi nella festa del santo e come tale era contenuto nelle raccolte di orazioni, anche non di ambito antoniano, come il breviario Grimani. Illuminato da un angelo (c. 33r), Antonio si allontana di notte dalla città di Patras: alla carta 33r è raffigurato mentre si cala dalle mura con una corda, aiutato dai compagni di cui si intravedono, dietro i merli, le teste. Il testo è seguito scrupolosamente con grande dovizia di particolari, dall'incontro con l'idolo pagano (c. 34r) all'esorcismo della fonte infestata dal drago, mentre parallelamente si svolge la vicenda del re di Palestina, che è raffigurato (c. 35r) ammalato, nel suo letto, mentre un angelo entra nel palazzo e si avvicina per ispirargli l'invio dei cammelli. Assai chiaro – e presente in tutte le raffigurazioni trecentesche e quattrocentesche della scena – è il dettaglio del medico che esamina in controluce l'ampolla contenente l'urina del re. La carta 35, con le due miniature sul *recto* e sul *verso*, narra la partenza dei cammelli – che paiono più dei dromedari, anche se la gobba è coperta dalle salmerie – con il primo animale provvisto della campanella dorata per essere da guida agli altri, e poi l'arrivo delle provviste nel deserto, con le bestie che si rifocillano nel fiume e i monaci che scaricano le provviste (c. 36v).

Si è già accennato al problema di paginazione che interessa il volume fiorentino: dalla carta 36 si passa logicamente a quella che, nella rilegatura ottocentesca è diventata la 49, con la consegna di un biglietto di ringraziamento agli animali che questa volta sono chiaramente, sprovvisti dei sacchi di cibo, dei dromedari a una sola gobba: molto evidente è il *tau* sulla lettera, emblema dei canonici, un piccolo segnale dell'appropriazione antoniana delle leggende. Speculare, con l'utilizzo di un modulo compositivo identico e ribaltato, è la miniatura seguente (c. 49v), con la ricezione del messaggio da parte del re di Palestina, fino alla conclusione della vicenda con l'entrata del benefattore nel monastero di Patras, raffigurato come una cattedrale gotica dagli eleganti e slanciati contrafforti. L'ultimo episodio desunto dalla *legenda breviarii* pare tratto più dall'inizio della leggenda che dalla conclusione della prima parte: come recita infatti la didascalia della carta 50r (*Sed pre multitudine venientium sanctus tedio affectus incognitus ad superiorem thebaidem pergere proposuit. In legenda breviarii*) si è scelto di collegare il *tedio* di Antonio per la presenza insistente dei postulanti alla sua partenza per la Tebaide superiore. Questo può essere un espediente per continuare il racconto con le vicende tratte dalla biografia atanasiana, raccordando così le

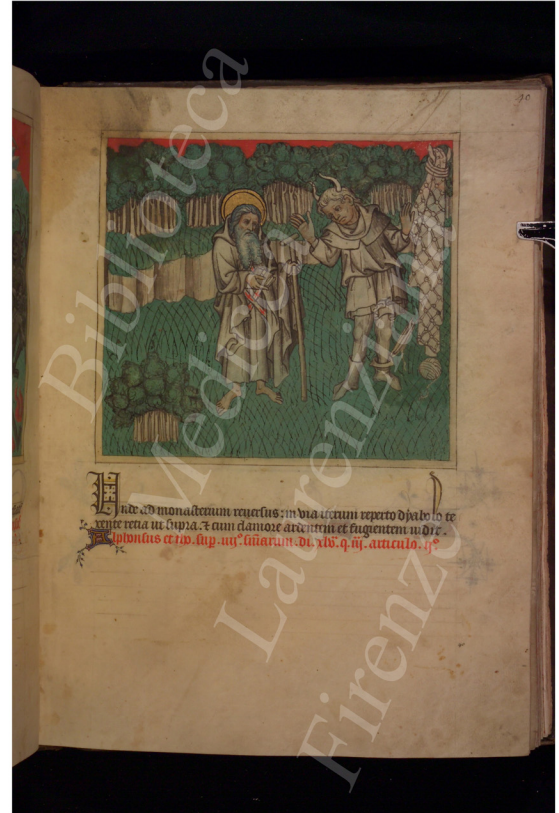
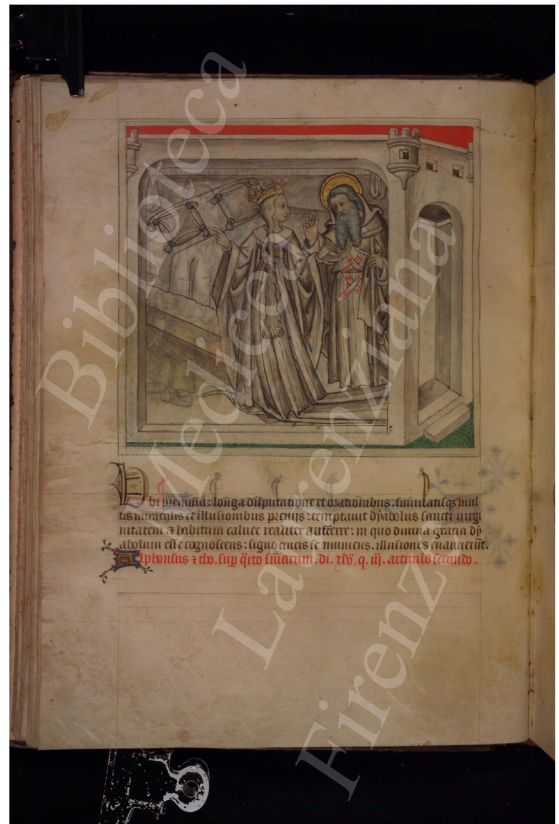
vaire fonti in un insieme unitario e privo di contraddizioni. La narrazione infatti prosegue con l'arrivo di un mercantile saraceno (c. 51v) che trasporta l'eremita in *interius desertum pro quiete* (c. 52r), dove può dedicarsi a coltivare un piccolo campo davanti a un'abitazione ricavata nella roccia. Dalla carta 52v alla 55r si narrano i lavori manuali compiuti da Antonio e l'ambientazione, con il procedere monotono causato dalla ripetizione di un identico modello compositivo, è sempre la stessa, con in primo piano il piccolo campo e sullo sfondo l'abitazione scavata nella roccia, chiusa da una porta di legno.

La ripetizione di schemi figurativi è però variata, alla carta 56v, dall'inserimento – nell'ossatura atanasiana – di un episodio tratto da Alfonso: è l'incontro con il cacciatore demoniaco (*Quomodo sanctus reperto dyabolo in deserto in effigie venatoris retia textentis*) presente nei testi tradotti dal domenicano spagnolo come *muscipula sancti Antonii*.

Dalla carta 57r si snoda la vicenda dell'incontro di Antonio con la regina demoniaca, sempre tratta da Alfonso: notevole è la ripetitività dello schema figurativo, con la riproposizione di un identico cartone per le varie scene del viaggio dell'eremita nella capitale del regno e la visita alle strade abitate dai mercanti delle diverse arti, secondo una specializzazione tipica dei quartieri delle città medievali. L'eremita attraversa così il *vicum camporum ubi erant cumuli auri et argenti*, con i cambiatori di denaro (c. 59v), il *vicum apothecariorum, qui plenus erat divitiis et diversis aromatibus omnium pigmentorum*, la strada dei farmacisti e dei venditori di spezie (c. 60r) il *vicum mercatorum qui erat plenus omnium pannorum omnis coloris et generis gratiosi*, la strada dei venditori di tessuti (c. 60v) e infine il *vicum plenum armorum ubi erat tumultus arma fabricantium et purgantium infinitus*, la strada dei venditori di armi (c. 61r).

Nell'attuale, disordinata, rilegatura la vicenda si conclude alle carte 38r-40r, con i falsi miracoli compiuti dalla regina (fol. 38r, *quomodo regina sanabat cecos, claudos et debiles. Alphonsus*): l'iconografia della scena è molto interessante perché presenta Antonio mentre osserva, con circospezione, la donna che intinge in un recipiente dorato una specie di bacchetta, con cui poi curare i malati, dalle gambe e braccia amputate, molto simili alle rappresentazioni di malati del fuoco di sant'Antonio. Si è già detto come l'episodio narrato da Alfonso contenga un richiamo assai evidente alle pratiche terapeutiche che si svolgevano negli ospedali antoniani: la miniatura conferma questa interpretazione, con gli uomini in attesa del miracolo della finta taumaturga che presentano sul corpo i segni dell'ergotismo, simili agli ammalati che negli ospedali antoniani aspettavano di essere medicati.





Robin Favier, Vita Antonii, Firenze, Biblioteca Laurenziana, cc. 38r, 38v, 39v, 40r.

La miniatura successiva (c. 38v) rappresenta l'apice drammatico della vicenda: la regina, svelando la sua natura demoniaca, chiede ad Antonio di sposarla, e cerca poi di sottrargli il prezioso *caluec*, il *calecuer* della leggenda di Alfonso pubblicata dai bollandisti, lo scapolare che Cristo ha donato all'eremita per proteggerlo dagli attacchi dei demoni. Dalla carta 38v alla 40r, oltre ad Alfonso, è indicato come fonte, nella didascalia, un passo di Tommaso d'Aquino, derivante dai commenti alle sentenze di Pietro Lombardo: il passo di Tommaso in realtà contiene solo un rapido accenno all'importanza di invocare Antonio per la protezione contro il fuoco infernale e non la specifica leggenda della regina demoniaca<sup>377</sup>, ma ben si collega al passo narrato dal domenicano spagnolo in cui l'eremita affronta i demoni che lo attaccano con il fuoco (*Et reperit se in quodam monte igneo ubi a demonibus in sua figura apparentibus verberatus, traxinatus et letaliter vulneratus fuit* recita la didascalia della c. 39r), messi in fuga dall'apparizione di Cristo (c. 39v) che dona ad Antonio il potere di suscitare e spegnere le fiamme. La didascalia – *sed Domino adveniente et sanitatem recuperavit et potestatem super ignem scilicet extinguendi et excitandi accepit* – sintetizza il lungo discorso che Alfonso fa pronunciare a Cristo, una sorta di investitura di Antonio quale signore del fuoco, punitore e guaritore, con una duplice valenza che ben caratterizza il santo patrono dell'ordine antoniano:

scias Anthoni, quod ego coronavi te corona angelorum et cinxi te zona lucis et dedi potestatem super omnes bestias terre et super omnia volatilia celi et reptilia que moventur in terra. Et cognoscent omnes quod virtus tua magna sit. Qui invocaverit nomen tuum et quicumque in tribulacione sua habuerit fiduciam in te, ego liberabo eos propter te. Ammodo precepi igni quod sit servitor et custos ecclesie tue, et posui eciam custodes legionem angelorum qui comburent igne derisores et iniuratores tuos<sup>378</sup>.

Il passo di Alfonso e la sua trasposizione in immagini nel libro illustrato sono assai importanti: l'Antonio che ha il potere sul fuoco, che è definito *servitor et custos* della sua chiesa è l'Antonio dei canonici regolari del Delfinato, che accolgono chi dal fuoco è tormentato e invoca il santo eremita, ma additano anche – come vedremo – chi dal fuoco è

---

<sup>377</sup> “Tertio, quia quibusdam sanctis datum est in aliquibus specialibus causis, precipue patrocinari, sicut sancto Antonio ad ignem infernalem”. Thomas Aquinatis, *In quartum librum sententiarum magistri petri lombardi*, in Id., *Opera omnia*, VII, Venetiis, 1593, fol. 225v, distinctio 45, quaestio 3, articulus 2.

<sup>378</sup> Halkin, *La légende de Saint Antoine* cit., p. 184.



colpito perché ha insultato il santo. Per la prima volta, inoltre, Antonio è associato direttamente agli animali: si dice che ottiene da Cristo una *potestatem super omnes bestias terre et super omnia volatilia celi et reptilia que moventur in terra*. Forse in questa frase si può leggere la prima attestazione del ruolo del santo come protettore degli animali, ruolo che si diffuse in Europa a partire dal basso medioevo, senza che vi fosse alcun elemento specifico nel *corpus* agiografico per segnalare questa specializzazione del santo eremita. Evidente – come si è analizzato – è il suo legame con il maiale: si è detto come spesso l'animale fosse considerato protetto dal santo e forse a questo, con la progressiva scomparsa dei porci antoniani dalle città, si aggiunsero e sostituirono anche gli altri animali, in primo luogo quelli vicini all'uomo nel lavoro dei campi e nella vita contadina, mucche, buoi, cavalli.

Questo tipo di culto, rivolto a un santo ormai molto lontano dal severo eremita della Tebaide, fu recepito e accolto anche dalle gerarchie ecclesiastiche. Nel benedizionario del *Rituale Romanum*, promulgato da Paolo V nel 1614, si legge infatti la *Benedictio equorum aliorumve animalium*:

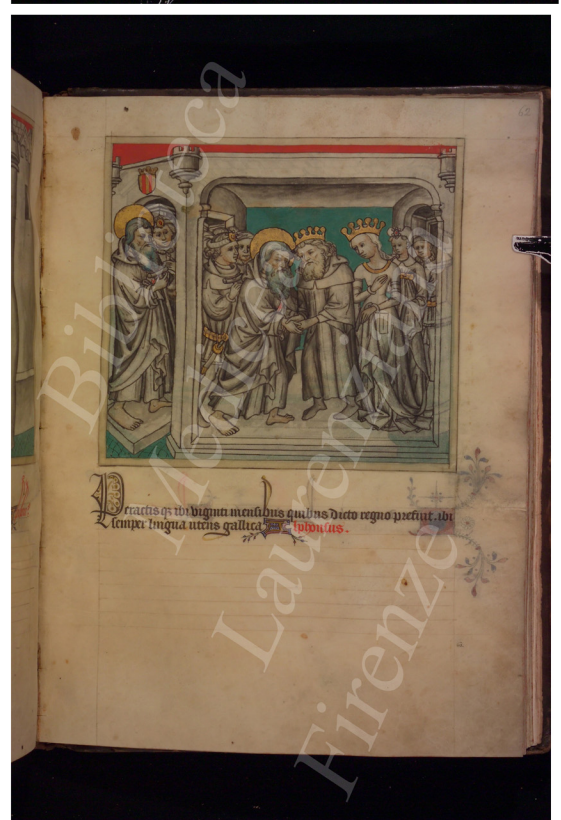
Omnipotens et sempiterna Deus, qui gloriosum beatum Antonium, variis tentationibus probatum, inter mundi huius turbines illaesum abite fecisti: concede famulis tuis, ut et praeclaro ipsius proficiamus exemplo, et a presentis vitae periculis eius mentis et intercessione liberemur. (...) Benedictionem tuam, Domine, haec animalia accipiant: qua corpore salventur et ab omni malo, per intercessionem beati Antoni, liberentur<sup>379</sup>.

L'usanza di benedire gli animali il giorno della festa di sant'Antonio doveva essere ben viva e diffusa nelle campagne, come attesta il resoconto di Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina e visitatore apostolico per la diocesi di Pistoia, presente nella chiesa di S. Antonio abate di Pistoia dal 29 dicembre 1582.<sup>380</sup> In esso si legge che per ottenere la protezione del santo sugli animali i fedeli deponevano in chiesa *imagines bestiarum de papiro seu de carta confectas*. Quello che più colpisce il vescovo è tuttavia la benedizione solennemente impartita il *dies natalis* del Santo:

---

<sup>379</sup> *Rituale romanum* Pauli V Pontifici Maximi iussu editum aliorumque pontificum cura recognitum atque auctoritate Pii Papae XI ad normam codicis iuris canonici accomodatum, Torino, 1941, pp. 534-5.

<sup>380</sup> Il resoconto è conservato all'archivio vescovile di Pistoia, I B, (Visite), filza 4, fasc. 2, e filza 5, fasc. 1 ed è riportato nei documenti in appendice a Ferrali, *L'Ordine ospitaliero* cit., pp. 243-244.



Robin Favier, Vita Antonii, Firenze, Biblioteca Laurenziana, cc. 35v, 41v, 44r, 62r.

Dictum etiam fuit quod populus consuevit etiam de antiquo die ipsa Sancti Antonii inducere equos et mulos sine sellis et circumeunt ecclesiam ipsam ter, et pluribus congregatis in via publica ante portam ecclesiae, sacerdos cum cotta et stola recitat orationem Sancti Antonii videlicet “Intercessio nos, quaesumus ...”; et demum aspergit cum aqua benedicta bestias ipsas, et cum aspersorio eas benedicit.

Il vescovo comprende che la benedizione è fatta *ex devotione populi*, ma teme che il rito presenti aspetti superstiziosi e debba quindi essere condannato dall'autorità religiosa. Chiede allora il parere di alcuni teologi, prima di concludere che *nullibi prohibitum esse sed potius permissum*.

La protezione di Antonio su tutti gli animali da cortile e da stalla era già presente nel Trecento, come attesta la decima novella della sesta giornata del *Decamerone*, quella popolarissima di Frate Cipolla. Nel discorso iniziale del frate si legge infatti:

Signori e donne, come voi sapete, vostra usanza è di mandare ogn'anno a'poveri del baron messer Santo Antonio del vostro grano e delle vostre biade, chi poco e chi assai, acciò che il beato santo Antonio vi sia guardia de' buoi e degli asini e de porci e delle pecore vostre<sup>381</sup>.

Il legame di Antonio con il maiale e poi con tutti gli animali, un legame così inscindibile nella cultura popolare da rendere l'eremita colui che “garantisce l'etica di trattamento delle bestie da parte dei padroni e punisce coloro che la violano”<sup>382</sup>, trova pochi ma significativi riscontri nel *corpus* agiografico antoniano: il passo del domenicano spagnolo è una spia interessante di come gli autori – o i traduttori – delle leggende dedicate al santo recepissero e elaborassero elementi derivanti da quella che si potrebbe definire la materialità del culto, in cui si intrecciavano devozioni, superstizioni, giustificazioni nate a posteriori di privilegi economici. Ancora seguendo l'ossatura del testo del domenicano spagnolo, alla carta 40r del libro illustrato è rappresentato l'incontro con il cacciatore, sempre un travestimento del demonio, come appare evidente nella miniatura per le due corna che ha sul capo: l'immagine non raffigura la conclusione della vicenda, ma vi accenna nella didascalia (*inde ad monasterium reversus in via iterum repertum diabolus texente retia ut supra et cum clamore ardentem et fugientem vidit*).

---

<sup>381</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, ed. a cura di A.E. Quaglio, II, Milano, 1974, p.557.

<sup>382</sup> Di Nola, Gli aspetti magico-religiosità, p. 211.

Ancora i testi tradotti dal domenicano spagnolo sono la fonte da cui sono tratte le miniature per la leggenda successiva, che mette in scena il miracoloso viaggio di Antonio a Barcellona, la guarigione del re e la conversione della famiglia reale. I *nuncii* sono inviati dal sovrano alla ricerca dell'eremita: la scena della partenza, con il re sulla riva che affida una lettera ai suoi emissari è alla carta 40r.

Segue (c. 40v), con un'attenzione quasi filologica al testo agiografico, l'arrivo dal patriarca di Alessandria (la città, racchiusa tra mura, è sullo sfondo) che indirizza i catalani nel deserto, dove Antonio sta curando degli animali feroci (c. 41r), in piedi, appoggiato al bastone da cui pende una campanella.

Trasportato miracolosamente da una nube a Barcellona, senza che i messi ne siano informati (cu. 42v e 43r), Antonio, prima di guarire il re ammalato, compie il miracolo sul porcellino portatogli dalla scrofa, con un evento che – come si è detto – coinvolge un animale ancora una volta direttamente legato all'attività dei canonici (c. 44r *quomodo sanctus septuagenarius Barchilionam ad deo missum domo andrei prepositi regis, suem claudam et cecam natam a matre oblatam primum sanans*): l'immagine presenta una perfetta aderenza alla fonte, con la scena che si svolge in un cortile, davanti ad Andreas, che osserva la scrofa – nella quale ben evidenti sono gli attributi femminili – arrivare nei pressi dell'eremita con il porcellino in bocca.

A questo punto Antonio può essere portato al cospetto del re ammalato (c. 44v: *post in domum regis venerabiliter receptus*): l'eremita è rappresentato due volte, mentre bussa al palazzo, decorato con uno stemma a indicare che si tratta della reggia, e mentre si avvicina al capezzale del sovrano, visibile perché, secondo una convenzione già adottata dal miniatore in altre scene di interni, la quarta parete della stanza, quella verso lo spettatore, manca, permettendo di vedere la scena che si svolge nella camera da letto.

Guarito il re, Antonio *incognitus* può dedicarsi all'esorcismo del figlio e della moglie del sovrano: la scena (c. 45r) si svolge, come la successiva della conversione della famiglia reale, in un interno "sfondato" e ben evidente è il diavoletto fuoriuscito dal capo della donna, a indicare che è stata liberata dagli spiriti maligni. Il potere taumaturgico viene trasmesso da Antonio al re (c. 45v) e ad Andreas, che resuscita il figlio di Lucio (c. 46r) fino a quando il diavolo, invidioso, invia a Barcellona un finto monaco a compiere illusori miracoli, come è rappresentato nella c. 46v, in cui un religioso, provvisto di corna a indicare l'origine

demoniaca, sta guarendo un finto malato rappresentato con i sintomi tipici dell'*ignis sacer*, come i miracolati dalla regina, e con due piccole corna sul capo.

Il volume presenta ancora problemi di rilegatura: la vicenda prosegue infatti a quelli che oggi sono le cc. 72 e 37, per poi riprendere, alla c. 62r, narrando prima il dono, da parte dell'arcangelo Michele giunto in soccorso contro i demoni, della spada di fuoco, che crea, con il suo rosso, un elemento visivamente assai rilevato, e poi l'arrivo dei *nuncii* e il riconoscimento solenne di Antonio da parte della famiglia reale, fino al ritorno dell'eremita nel deserto, sempre portato dagli angeli su una nube.

Dalla carta 64r la fonte per le immagini torna a essere Atanasio: vengono narrati gli episodi relativi alla vecchiaia dell'asceta, su cui poi si innesta la vicenda della visita a Paolo, tratta dalla biografia geronimiana. È probabile che, conclusasi la vicenda narrata da Alfonso con il pasto miracoloso di Antonio che ogni notte del soggiorno a Barcellona visita i confratelli per mangiare con loro, l'*Alphonsus* in calce alla miniatura della c. 64r sia una svista dello scriba perché l'immagine, come la seguente a cui è logicamente collegata e che presenta la dicitura corretta *Athanasius*, deriva dalla biografia del vescovo alessandrino.

Si racconta, suddivisa in alcune miniature, la vicenda del viaggio compiuto dall'asceta per visitare i monasteri egiziani, con la penuria di cibo e acqua, il miracolo di Antonio, che permette agli animali di dissetarsi (la didascalia della carta 65v parla di *camelus* ma ancora una volta il miniatore raffigura dei dromedari, a una gobba sola), fino alla visita alla sorella, che è raffigurata prima (c. 66v) davanti a una grande chiesa gotica dai pesanti contrafforti, poi (c. 67r) in un chiostro, sempre gotico, con una evidente memoria della tradizione, accolta anche nel Cavalca, che fa della fanciulla una suora, diventata poi badessa.

Dopo alcuni miracoli, sempre di derivazione atanasiana<sup>383</sup>, tra cui spicca quello dei monaci inviati a soccorrere i due compagni nel deserto, di cui uno è già morto di sete e deve essere seppellito (c. 71v) e la guarigione della vergine Policratia (c. 73v) e l'esorcismo del giovane indemoniato riconosciuto dal fetore (c. 75r), i libri illustrati narrano la partenza di Antonio per Alessandria, chiamato dalle autorità ecclesiastiche per condannare pubblicamente l'arianesimo: alla c. 79v Antonio è rappresentato mentre da un pulpito esagonale posto all'aria aperta, ispirato dallo Spirito Santo sotto forma di colomba, arringa una piccola folla, tra cui

---

<sup>383</sup> Ancora una volta nel manoscritto fiorentino c'è un problema di paginazione: le carte vanno lette secondo l'ordine 64v-71v, 48, e poi dalla 73 fino alla fine.

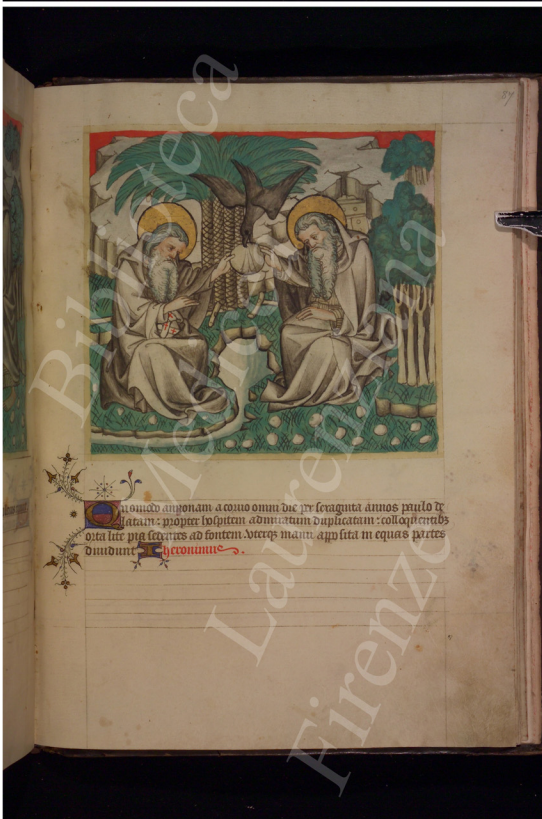
spicca, dagli ornamenti dorati, il vescovo, prima di assistere al battesimo di alcuni eretici (c. 80r).

Dopo gli incontri con i filosofi e i sapienti pagani, che, come gli ariani, sono convinti dalla semplice eloquenza di Antonio, il racconto prosegue con la visita a Paolo, tratta dalla biografia geronimiana. Ci si può domandare perché Marcellard abbia deciso di seguire la *Vita Pauli* e non la seconda parte della *legenda breviarii*, che contiene la stessa vicenda e che il compilatore mostra di conoscere bene se inserisce nella narrazione tutta la leggenda di Patras. Si può ipotizzare forse che il ricorso a Girolamo denunci la volontà, da parte del sagrestano dell'abbazia, di citare *tutte* le fonti sulla vita del patrono e che la varietà del materiale agiografico, pur ridotto entro la struttura uniforme, nel succedersi di immagini e testo entro un'intelaiatura cronologica, sia sentita come un pregio, quasi una dimostrazione della vastità del culto tributato al patrono dell'ordine.

Alla c. 83v la miniatura raffigura l'apparizione dell'angelo, che informa Antonio dell'esistenza di Paolo. L'ambientazione della scena, nel prato antistante la cella, come molte delle miniature precedenti, sottolinea visivamente, nel variare della fonte agiografica, l'unitarietà della vicenda, in cui l'asceta è sempre l'indiscusso protagonista. Seguono l'incontro con il *centauro* (c. 84r), con il satiro che gli porge il ramo di palma (c. 84v), e infine con la lupa, dagli evidenti attributi femminili (c. 85r) che lo guida fino alla cella di Paolo: l'immagine della c. 85v rappresenta il momento in cui l'eremita più anziano apre circospetto la porta per accogliere il visitatore.

L'immagine della carta 87r, con il pasto miracoloso dei due eremiti, presenta ancora una volta una rappresentazione quasi schematica, apparentemente di scarsa inventiva. I due eremiti sono pressoché identici, soprattutto nei volti, quasi che il miniatore abbia usato lo stesso cartone, ribaltandolo. C'è però una grande attenzione nei dettagli iconografici che distinguono i due asceti, uno con lo scapolare che si intravede sotto il mantello, l'altro con la tunica di foglie di palma intrecciata che rivela, in un'opera di cui spesso si è notata la schematicità, l'uso ripetuto di identici schemi, l'importanza della committenza dei canonici, che doveva controllare costantemente, con una verifica continua sui testi agiografici, l'aderenza delle immagini alle leggende. Per questo si può parlare, per i due libri illustrati, di un'agiografia per immagini, perché le miniature traducono visivamente molto più di quello che dicono le brevi didascalie, rimandando continuamente ai testi scritti, che dovevano essere letti, recitati, meditati dai canonici. Forse anche quella che è stata chiamata dagli storici dell'arte





Robin Favier, Vita Antonii, Firenze, Biblioteca Laurenziana, cc. 72r, 79v, 87r, 91r.

ripetitività, dovuta sicuramente anche al gran numero di miniature da eseguire, nasconde una volontà di far apparire uniforme, pur nella precisa coscienza delle varie fonti agiografiche da cui si traevano gli episodi, lo svolgimento della vita del patrono, quasi che la veste formale scelta servisse da denominatore comune di vicende che presentavano un Antonio di volta in volta diverso.

Una precisa attenzione ai dati della fonte si nota anche nella vicenda dello scambio delle tuniche e del seppellimento di Paolo: alla c. 91r, l'immagine ci mostra, ben evidente a fianco di Antonio che ha appena terminato la sepoltura del compagno con l'aiuto dei due leoni, la veste di palma intrecciata, in una posizione quasi incoerente, come se stesse in piedi da sola. La stessa veste è appoggiata sulla spalla di Antonio nella miniatura successiva, mentre l'eremita benedice i due animali, con sullo sfondo il monticello di terra fresca su cui spicca la croce a indicare la sepoltura di Paolo, e ancora è portata dal patrono dei canonici nelle due immagini seguenti, con il ritorno alla propria dimora.

Si può ipotizzare che questo richiamo insistito alla tunica di foglie di palma intrecciate contenesse una sorta di "certificazione" delle reliquie conservate all'abbazia di Saint-Antoine. Per alcuni anni, infatti, il corpo di sant'Antonio portato da Jocelino dall'Oriente fu conservato nella cassa in cui era riposto a Costantinopoli, ma già durante il priorato del benedettino Gelziardo, alla presenza di Callisto II, immediatamente dopo la consacrazione della chiesa, *quamplurimis magnae auctoritatis et nobilitatis viris convocatis... apertum fuit feretrum seu archa, vel capsula antiqua, ex Constantinopoli advecta, repertumque in ea venerandum corpus sanctissimi Antonii, una cum veste quadam, quam Pauli primi eremite fuisse nonnulli existimabant*<sup>384</sup>: evidente è, nel passo dello storico cinquecentesco, l'accento alla tunica di Paolo, con cui si diceva che Antonio fosse stato sepolto. La sua presenza ad avvolgere le reliquie portate dall'Oriente serviva a rimarcare la santità dei resti e la loro appartenenza all'asceta egiziano. Falco non è l'unica fonte a citare la tunica: quando le reliquie sono trasferite in una nuova cassa fabbricata da Guiges le Venerable, quinto generale della Grand Chartreux, tra il 1109 e il 1136, e offerta a suo nome da Soffredo, priore della Chartreuse des Ecogues si sottolinea ancora una volta la presenza della tunica di foglie di palma:

---

<sup>384</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 51v.



Tercia traslatio postea facta est quando Helziardo, existente priore prioratus s. Antonii, abbate vero Montis Maioris Pontio deliberatione consiliosa convenerunt ad locum sporadicum cum hoeredibus G. Desiderii et nobilibus viris multis viennensis provinciae, ut cum debita veneratione ac sub publico conspectu traslatio fieret corporis sancti in capsam novam quam vir summae religionis sofferendus, prior Excubarium, sub ordine Chartusiae devote vievens; propria manu simplicique artificio fabricavit. Adhibita itaque solemnibus arctissimaque custodia, populo a contractione prohibito sed conspectu libero, separatim ossa dinumerantur ossibus dinumeratis, novam habitationem induit, reperta cum pretioso corpore tunica Pauli primi eremitae, quem b. Antonius sepulto Pauli corpore ad usum diebus solemnibus, scilicet Paschae et Pentecostes, vindicavit, ut est beatus Hieronymus in vita primi eremitae<sup>385</sup>.

Da questa importanza della tunica a certificare l'autenticità delle reliquie si può dunque ipotizzare che derivi l'insistita rappresentazione della veste negli episodi che coinvolgono Paolo di Tebe.

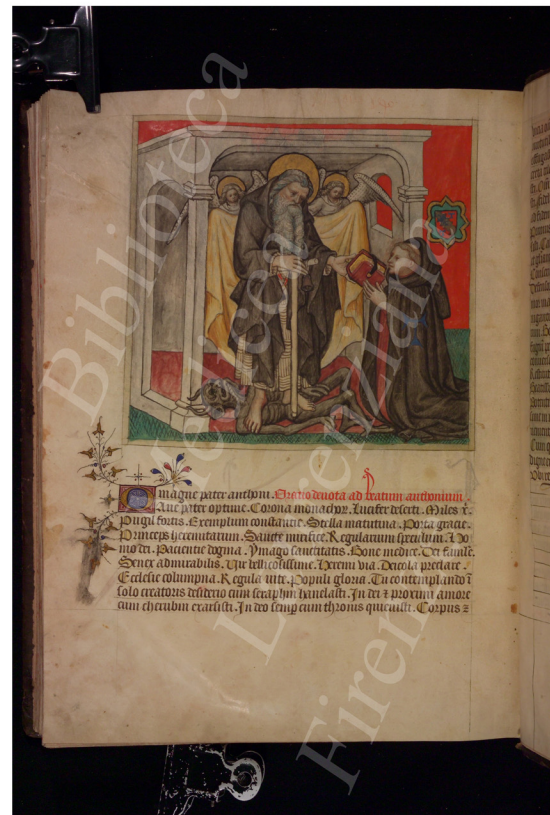
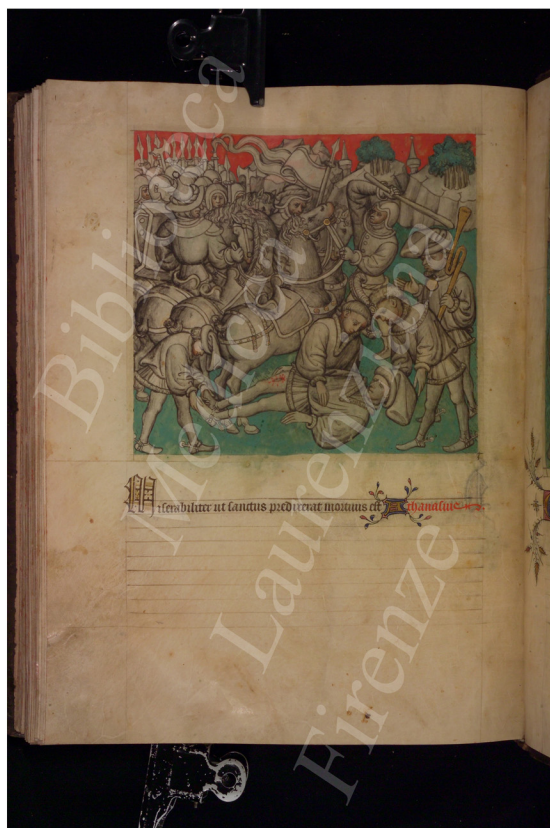
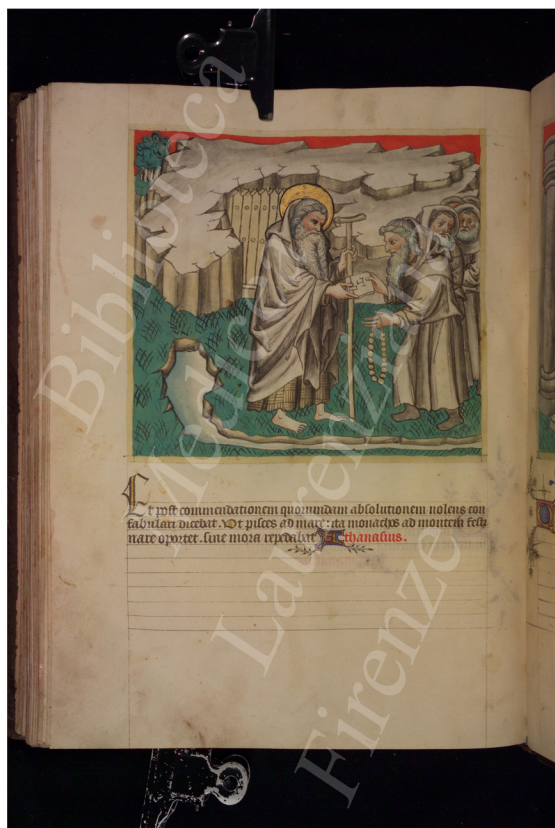
Dalla carta 93r la fonte torna a essere, per gli ultimi episodi della vita di Antonio, Atanasio, con il racconto della recrudescenza della minaccia ariana e della morte dell'eremita. Probabile è che lo *Iheronimus* della didascalia della c. 93r sia una svista dello scriba, perché la visione dell'altare calciato dalle mule rappresentato nell'immagine e descritto nella didascalia (*quomodo sanctus orans visionem quam viderat, altare scilicet dei circumdatum mulorum multitudine, ictibus calcium crebris omnia dissipantium*) è presente non nella *Vita Pauli*, ma nella biografia del vescovo di Alessandria.

L'ultimo episodio narrato prima della morte dell'eremita è la punizione subita dall'ariano Balacio: Antonio consegna ai suoi compagni la lettera – su cui spicca ancora una volta il *tau* antoniano – per il *dux egypti* (c. 94v), che riceve in malo modo i monaci (c. 95v), ma poi, come l'asceta aveva previsto, è travolto dal suo cavallo (c. 96v).

Le ultime miniature sono dedicate al commiato di Antonio dai compagni, alla sua morte e alla sepoltura: viene seguito perfettamente il testo di Atanasio, che sottolinea la segretezza che

---

<sup>385</sup> L'episodio si legge nel già citato cartulario che contiene, copiati o regestati, i più antichi documenti relativi all'abbazia dell'Abbaye de Saint-Antoine, art. 37, cit. in Maillet-Guy, *Les origines de saint-Antoine* cit., p. 26 nota 1.



Robin Favier, Vita Antonii, Firenze, Biblioteca Laurenziana, cc. 94v, 96v, 99v, 100v.

circonda il luogo di inumazione (*quomodo discipuli mandata servaverunt, involutumque corpus ut preceperat humo operuerunt, locum tumuli non revelantes*, c. 99v). Si è già detto come questa conclusione, con la sepoltura di Antonio in una località nota solo ai due discepoli, sia in linea con la biografia atanasiana, ma risulti una scelta curiosa per un libro che doveva conservarsi nell'abbazia che si vantava di possedere le reliquie: difficile è giungere a conclusioni certe sulle motivazioni che hanno spinto i compilatori del libro illustrato alla scelta di escludere dal volume (forse per farne un altro, separato?) le leggende delle traslazioni. Finita la narrazione della vita, segue un'orazione in invocazione del santo patrono, accompagnato dalla miniatura in cui un Antonio trionfante sul demonio schiacciato sotto i piedi, dietro il quale stanno due angeli, riceve dalle mani del committente antoniano, Jean de Montchenu, vestito con l'abito dell'ordine su cui spicca il *tau* blu, il libro con la storia della sua vita (c. 100v).

Prima del *colophon*, che abbiamo già dettagliatamente analizzato (c. 102v), le ultime miniature raffigurano due uomini in abiti episcopali, all'interno di uno studio, come il sant'Atanasio e il san Girolamo delle prime miniature: sono Agostino e Giovanni Crisostomo, entrambi autori, rispettivamente nelle *Confessioni* e nell'*Omelia IX*, di due elogi del santo del deserto, che chiudono il volume illustrato.

## **Pierre de Lanoy: un volgarizzamento complesso**

Nel 1880 fu rinvenuto<sup>386</sup> un libro manoscritto del XV secolo appartenente alla biblioteca di M. Joseph Nouvellist, scritto nella regione lionese da Pierre de Lanoy e dedicato a Claude du Saix. Nella prima pagina, con un'altra scrittura, si legge il nome del possessore del libro, Antoine du Ses o du Saix, precettore de Saint-Antoine du Bourg e abate di Chesery, scrittore e fine letterato. Il Claude a cui è dedicato il libro dovrebbe essere suo padre, signore della Rivoire, cavaliere dell'ordine del re, consigliere e ciambellano di Carlo VIII, il che daterebbe la composizione dell'opera intorno al 1490.

Il testo di Pierre de Lanoy racconta in francese, in quarantatrè capitoli, la vita di Antonio, a cui fa seguire quattordici capitoli in cui si narrano il ritrovamento del corpo dell'eremita da parte del vescovo Teofilo e la traslazione delle reliquie a Costantinopoli: ancora una volta, nella materialità di un testo unitario, di cui è anche noto l'autore, lo studioso può constatare il legame inscindibile costituitosi nel Medioevo tra le varie leggende agiografiche dedicate al santo eremita.

Si può ipotizzare inoltre che Pierre de Lanoy, che apparteneva all'ordine domenicano, ma il cui destinatario è imparentato con un antoniano, conoscesse i libri illustrati o la compilazione del sagrestano che era alla base dell'esecuzione delle miniature e che – come vedremo – diede luogo in Francia a una produzione di libretti a stampa dedicati alla leggenda agiografica di Antonio. Volumi di questo tipo, che riunissero in compilazioni complessive tutte o quasi le leggende analizzate sul santo, dovevano essere frequenti, sia in latino, sia in volgare: si è già accennato a un libretto stampato a Napoli, in cui alcuni episodi tratti dalla biografia atanasiana, o meglio dalla sua traduzione in latino per opera di Evagrio, si intrecciano con la *Legenda breviarum*, nelle sue due parti, la leggenda di Patras e l'incontro con Paolo, e a cui poi segue la leggenda di Teofilo con la storia della traslazione delle reliquie di Antonio a Costantinopoli.

Il testo tradotto da Pierre de Lanoy presenta pressappoco la stessa struttura, con alcuni episodi atanasiani e poi la *legenda breviarum* e quella di Teofilo, con un'attenzione alla vicenda di traslazione che abbiamo visto curiosamente assente nei libri illustrati antoniani. Dopo la

---

<sup>386</sup> M.C. Guigue, *La légende du grand Saint Antoine, traduite de latin en françois par frère Pierre de Lanoy, prescheur, publiée pour la première fois d'après le manuscrit d'Antoine du Saix, commandeur de Saint-Antoine de Bourg*, Lyon, 1889.

dedica, a noble chivalier et champion de Jhésu-Crist Claude du Saix, seigneur de Revoyre, frere Pierre de Lanoy, de l'ordre des Frères Prescheurs humble recommandacion et salut en celluy ouquel tous biens des bienheures sont contenus, inizia la narrazione de la légende de saint Anthoine ...translatée de latin en francoiz, laquelle autre foiz fut tranlsatée du grec en latin par ung prestre nommé Evagrius<sup>387</sup>. La leggenda viene dunque attribuita *in toto* a Evagrio, traduttore di Atanasio: la segnalazione è importante perché sottolinea ancora una volta come il *corpus* agiografico antoniano fosse considerato un tutt'uno e non esistesse la distinzione, odierna, tra l'*auctoritas* atanasiana e le leggende "apocrife", una distinzione che è assente sia nel caso dei libri illustrati, in cui chiaro è il discrimine tra le fonti, ma identico il loro valore, sia in queste compilazioni agiografiche, in cui si perde addirittura l'attribuzione dei testi a diversi autori.

La narrazione della vita dell'eremita inizia con la nascita e la prima infanzia, improntata, secondo il modello atanasiano già ripreso e approfondito da Alfonso, a una parca moderazione di costumi e desideri: Antonio, nato da *nobles et dévotz parents d'Egypte*, va spesso in chiesa con i genitori e trascura sia i divertimenti tipici dei bambini, sia *viandes délicatives e délicieuses*, ed *estoit content de ce que on luy administroit*<sup>388</sup>. All'infanzia esemplare segue la *conversion*, con l'ascolto del passo del Vangelo e l'elemosina dei suoi averi: il giovane dona ai suoi vicini 300 alberi di olivi *trés-bons et fertilz*<sup>389</sup>.

Dopo le prime esperienze eremitiche a fianco di un *homme ancien qui menoit vie solitaire*<sup>390</sup>, iniziano gli attacchi demoniaci: nella ricchezza di episodi atanasiani sono scelti – e non è sicuramente un caso – gli stessi presenti nel libro illustrato, la tentazione con i fantasmi del passato<sup>391</sup>, quella femminile e infine quella di *ung petit enfant horrible et noir*, che afferma di essere l'*esprit de fornication*.<sup>392</sup>

Si è già detto che le fonti usate dal compilatore sono essenzialmente Evagrio e l'autore della *legenda breviarii*: la scelta, che esclude Alfonso, nonostante la provenienza dal comune

---

<sup>387</sup> Ibid., pp. 1-2.

<sup>388</sup> Ibid., p. 9.

<sup>389</sup> Ibid., p. 10.

<sup>390</sup> Ibid., p. 11.

<sup>391</sup> Il diavolo luy mectoit en sa mémoire ses possessions, la protection de sa seur, la noblesse de son lignage, l'amour des richesses, la gloire du ciécle, les diversitez des viandes et les aultres doulceurs que on a en la large vie mondaine. Ibid., p. 13.

<sup>392</sup> Ibid., p. 16.

ambiente domenicano, appare assai evidente nell'episodio in cui si narra dell'apparizione di Cristo giunto per sostenere Antonio che ha subito ripetuti attacchi demoniaci. Il conforto divino, infatti, è solo spirituale e non vi è traccia del dono della veste miracolosa narrato dal domenicano spagnolo<sup>393</sup>.

I paragrafi seguenti sono un volgarizzamento dell'opera di Atanasio, che si dimostra, nonostante il trascorrere dei secoli, il testo chiave per narrare la biografia dell'eremita, quello a cui tutti gli agiografi si rifanno e su cui innestano, arrivando spesso molto lontano dall'originale, nuove leggende. Pierre da Lanoy narra la tentazione con il masso d'argento, la reclusione volontaria nel forte di Pispir, l'attraversamento miracoloso del Nilo *sans point de nefz*<sup>394</sup>, fino a interrompere la narrazione con il lungo discorso, sempre ricalcato su quello del biografo alessandrino, circa le regole che un monaco deve seguire per avvicinarsi a Cristo. Il racconto riprende con l'episodio derivante dalla prima biografia, del viaggio di Antonio ad Alessandria per confortare i martiri cristiani perseguitati dall'*empereur appelez Maximien*<sup>395</sup>, con la confusione, che abbiamo già visto ricorrere in molti volgarizzamenti, tra Massimino Daia e Massimiano, errore che deve derivare da una cattiva traduzione latina del testo greco.

Dopo il ritorno nel deserto, iniziano miracoli e guarigioni miracolose, con il salvataggio di una *filles dèmoniaque*<sup>396</sup>, di un *homme dèmoniacte*<sup>397</sup>, di una *pucelle de grant maladie*<sup>398</sup> di *une vierge qui s'appelloit Policarcia*<sup>399</sup> e del giovane uomo indemoniato riconosciuto per il suo fetore<sup>400</sup>. Accanto ai miracoli di taumaturgia ed esorcismo, Antonio è ricordato anche per due prodigi, connessi alla penuria di acqua nel deserto: l'apparizione di *une fontaine clère et necte, car ses compaignons mouroyent de soif*<sup>401</sup>, e il salvataggio di un monaco, il cui compagno è perito per la sete<sup>402</sup>. La *legenda breviarum* si innesta nel racconto del domenicano solo dopo gli episodi che Atanasio riferisce alla vecchiaia di Antonio – le visioni, gli incontri con i filosofi pagani, le dispute con gli ariani e la profezia a Balacio – con una notevole

---

<sup>393</sup> “Comme Jhésu-Christ luy apparut et le garist des playes lesquelles le dyable luy avoit faictes”. Ibid., p. 23.

<sup>394</sup> Ibid., p. 29.

<sup>395</sup> Ibid., p. 52.

<sup>396</sup> Ibid., p. 58-59.

<sup>397</sup> Ibid., p. 69.

<sup>398</sup> Ibid., p. 71.

<sup>399</sup> Ibid., pp. 77-78.

<sup>400</sup> Ibid., p. 79.

<sup>401</sup> Ibid., p. 65.

<sup>402</sup> Ibid., p. 72.

differenza rispetto all'impianto dei libri illustrati, che, come si è visto, tendevano a mescolare episodi provenienti da leggende diverse, con una precisa attenzione a non creare contraddizioni nella cronologia. Sembra invece che il domenicano francese abbia semplicemente tradotto le leggende, giustapponendole, senza la consapevole opera di lavoro su fabula e intreccio svolta da Jean Marcellard per la compilazione del libro illustrato.

I capitoli XXXIV-XXXVII ripercorrono la leggenda di Patras, con un testo che è la traduzione pressoché fedele della versione latina pubblicata dai bollandisti, con la partenza notturna dalla città di Patras, il viaggio nel deserto, le proteste dei monaci per la mancanza di cibo e l'arrivo dei cammelli del re di Palestina. Solo la conclusione della vicenda è in parte differente: si cita infatti l'entrata del re nel monastero e si accenna alla presenza dei 335 monaci, senza però che al numero sia legato nessun evento miracoloso, come accadeva invece nella versione latina, in cui si diceva che la quantità degli abitanti del monastero era destinata a rimanere sempre costante:

quant le roy ouyt dire les miracles de saint Anthoine et de ses frères, il laissa son royaume avec plusieurs autres personnes sèculiers et s'en alarent estre religiueux avec saint Anthoine, en magnifiant et exaulçant celuy lieu, et tous les jours les chouses à eulx necessaires leur venoient de toutes parties du monde. Et édifièrent en celluy lieu ung monastière tel et si beau que onques on n'avoit veu le semblable, ouquel monastière vivoient CCCXXXV moynes<sup>403</sup>.

Il domenicano prosegue il racconto con la seconda parte della *Legenda breviarii*, dedicata all'incontro tra Antonio e Paolo: si comprende immediatamente che per descrivere l'episodio Pierre de Lanoy non segue come fonte Girolamo, ma il testo anonimo molto più tardo perché l'asceta si mette in viaggio non verso Paolo di Tebe ma verso *le simple hermite Paoul*<sup>404</sup>, ossia Paolo il semplice e nel suo cammino incontra Agatone *qui estoit pour son péchié en samblance de serf à deux cornes*<sup>405</sup>.

Dopo la visita e il seppellimento di Paolo, Antonio prende il suo posto nel romitaggio, lasciando Agatone alla testa del monastero: la minore abilità nell'organizzazione dell'intreccio tra le fonti di Pierre de Lanoy, rispetto a Jean Marcellard, si nota anche dalla

---

<sup>403</sup> Ibid., p. 123.

<sup>404</sup> Ibid., p. 126.

<sup>405</sup> Ibid., p. 127.



manca di un chiaro collegamento tra la fine della *Legenda breviarii* e il ritorno alla fonte atanasiana, con la narrazione della morte e del seppellimento di Antonio.

Su questo episodio conclusivo si innesta il racconto della traslazione a Costantinopoli, ancora una volta, come già nel volgarizzamento italiano analizzato in precedenza, attribuito a Girolamo, almeno nella sua versione latina:

L'invencion et la translacion du corps de saint Anthoine fut premièrement escripte en grec par l'évêque de Constantinoble qui s'appelloit Theophile, et puis fut translatée de grec an latin par saint Jérôme, excellent docteur de sainte église, laquel invencion et translacion furent faictes par la révélation de l'ange ou temps d'un empereur qui s'appelloit Constancius, et fut toruvé le dit corps saint ès parties d'Egipte et delà fut transportez en la cité de Constantinoble<sup>406</sup>.

La fedeltà al testo latino pubblicato dai bollandisti è completa, con il racconto del viaggio di Teofilo nel deserto, la sosta al monastero, l'apparizione dell'arcangelo Gabriele e il miracoloso ritrovamento del corpo di Antonio, fino al viaggio di ritorno nella capitale imperiale, accompagnato da numerosi miracoli.

La struttura del testo di Pierre de Lanoy presenta numerosi dettagli problematici, che ancora una volta rimandano alla composizione dei testi agiografici, alla loro struttura e in particolare al loro rapporto con l'ambiente di produzione, la committenza, il destinatario.

La fusione – forse stilisticamente mal riuscita – tra la *Vita Antonii* atanasiana e la *Legenda breviarii* ripropone per lo studioso il problema già più volte analizzato del rapporto tra le diverse fonti agiografiche e del loro mescolarsi nella costituzione del *corpus* antoniano. A differenza dei libri illustrati, che si concludono con la morte di Antonio, il testo del domenicano tramanda una parte delle leggende e dei miracoli *post mortem*: significativo è tuttavia che il testo si fermi all'arrivo del corpo a Costantinopoli, senza trattare della traslazione nel Delfinato e senza che ci sia un accenno alla presenza del corpo del patrono a Saint-Antoine: eppure anche in questo caso, come era avvenuto pochi anni prima per la composizione dei volumi miniati, il testo è riconducibile all'ambiente antoniano, non per il suo autore, che è dell'ordine dei prati predicatori, ma per il suo destinatario, che è imparentato con un precettore antoniano: è sicuramente strano che, in un'opera che fu posseduta da un

---

<sup>406</sup> Ibid., pp. 143-144.



canonico regolare di sant'Antonio, non siano trattati gli eventi successivi all'arrivo del corpo dell'eremita a Costantinopoli.

Pur nella problematicità di questi elementi, il testo di Pierre de Lanoy aggiunge un tassello fondamentale al *corpus* antoniano, testimoniando non solo la diffusione in Francia della *legenda breviarii*, che si configura, accanto all'imprescindibile biografia atanasiana, come uno dei testi fondamentali dell'agiografia antoniana, ma anche, ancora una volta, la mescolanza tra le varie fonti e i diversi testi, nata già nel pieno Medioevo e destinata a perdurare per tutta l'età moderna.

## La tradizione francese dei libri a stampa

Nell'analizzare i due libri illustrati narranti la vita di sant'Antonio si è più volte ripetuto come la fonte diretta a cui l'autore delle didascalie si è ispirato non fossero le leggende antoniane nella forma in cui lo studioso le legge oggi, separate e ognuna conclusa in se stessa, ma una compilazione complessiva, redatta da Marcellard, che fondeva e amalgamava tra loro i diversi testi partendo dall'ossatura cronologica della biografia atanasiana, in cui si inserivano, cercando di mantenere una certa coerenza, tutte le leggende posteriori.

Come si è detto, questo testo doveva essere in latino, perché così sono le didascalie dei libri illustrati, e doveva comunque conservare un'indicazione precisa della fonte da cui era tratto l'episodio, sempre riportata dall'accurato scriba del manoscritto Laurenziano. Il testo di Marcellard è perduto, ma si può ipotizzare che abbia avuto, almeno in Francia, una discreta diffusione, come testimoniano alcuni volumetti a stampa che riportano *la vie de monseigneur Saint Anthoine abbé* in francese e sono con ogni probabilità la traduzione dell'opera del sagrestano antoniano.

Il primo esemplare di libri a stampa dedicati alla vita del santo eremita risale al 1555 ed è pubblicato a Lione da Pierre de Sainte Lucie<sup>407</sup>: è un piccolo *in-quarto* di 124 pagine che presenta, come i libri illustrati, una stretta relazione tra testo e immagine. In questo caso è la parola scritta a prevalere: la vita di Antonio è descritta in capitoletti brevi, di circa una pagina, sicuramente più estesi delle didascalie dei volumi miniati. Spesso però i paragrafi – che sono in totale una novantina – sono accompagnati da incisioni, inserite nel corpo del testo, che hanno lo scopo di illustrare quello che la pagina racconta: le immagini sono in totale 50, quindi non tutti i capitoli ne hanno una, e sono divise dal testo, in cui si inseriscono senza occupare mai la totalità della pagina, da una semplice cornice. È interessante notare che, anche se il racconto agiografico si ferma alla morte di Antonio, con una precisa corrispondenza con i libri illustrati, nel frontespizio si dice che tratterà de *la vie de monseigneur saint Anthoine abbe et des choses merueilleuses qui luy advinrent ez deserts ensemble comment son glorieux corpus fut trouve par revelation divine et porte a*

---

<sup>407</sup> *La vie de monseigneur Saint Anthoine abbé*, Lyon, 1555. Il volume è conservato a Parigi, presso la Bibliothèque de l'Arsenal (4° H 6497). Il volume è citato da L. Meiffret nella sua tesi di dottorato (Meiffret, *Les cycles de la vie de St. Antoine* cit., II, p. 151) ma è messo erroneamente in relazione con il libro stampato a Napoli nel 1556 (vedi sopra p. 43), che sarebbe – pur se stampato l'anno successivo! – *sa versione latine originale*.



# La vie de saint Anthoine

gneur saint Anthoine Abbe. Et des choses  
merueilleuses qui luy aduindrent es desertz  
Ensemble comment son glorieux corps fut  
trouue par reuelation d'vne & porte a Con  
stantinoble: & de la/transportee en Viennoye.



4<sup>e</sup> H. 6478

La vie de Monseigneur saint Anthoine abbé, Lyon, 1555, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.

*Constantinople et dela transporte en Viennoys*. È un chiaro accenno alle traslazioni, prima a Costantinopoli, poi a Vienne, analogo all'espressione dei *colophon* dei volumi miniati in cui si diceva che le due opere si occupavano della *vita et acta sanctissimi Antonii abbatis et heremite patronis nostri videlicet a nativitate usque ad mortem seu ad ultimam sepulturam eiusdem et ultra*. Entrambi i testi suggeriscono dunque una trattazione dei miracoli *post mortem* di Antonio e dei viaggi compiuti dalle sue reliquie, dall'Egitto alla capitale bizantina fino alla provincia delfinale, ma questa parte, che pure lo studioso si aspetterebbe, perché giustifica la nascita dell'ordine antoniano e la presenza del corpo in Francia, è assente sia nei volumi miniati, sia nel testo a stampa. Si può forse ipotizzare che fosse originariamente prevista nella compilazione di Marcellard e che sia dal "piano dell'opera" del testo del sagrestano, forse mai completato, che queste opere traggono il loro titolo o il loro *colophon*.

Al di là di questo problema, che resta irrisolto, la struttura del libro lionese ricalca sostanzialmente quella dei volumi miniati, abbreviando e sintetizzando, ma lasciando immutato l'intreccio tra le diverse leggende nella struttura biografica tracciata da Atanasio. Il racconto inizia così, dopo un capitoletto introduttivo, senza titolo, dedicato alla nascita del bambino, con la giovinezza di Antonio, a cui sono consacrati tre paragrafi, tratti da Atanasio e soprattutto da Alfonso, che approfondisce la prima biografia<sup>408</sup>.

Due incisioni corredano i primi due capitoletti: nella prima Antonio, bambino, ma già nimbato, è benedetto dal patriarca di Alessandria, riccamente abbigliato e seduto su un seggio episcopale (p. 4); nella seguente (p. 5) Antonio è ormai un giovinetto, abbigliato secondo la moda cinquecentesca, con una tunica corta sotto il ginocchio e un piccolo cappello. Al suo fianco un gruppo di uomini, di cui alcuni inginocchiati, anche se vestiti in modo un po' troppo elegante per essere dei mendicanti, ricevono l'elemosina. Già dalle prime due incisioni è possibile trarre alcune conclusioni sul rapporto con le miniature del libro illustrato: non si può parlare di derivazione diretta, perché nelle immagini corrispondenti del volume della Biblioteca Laurenziana (c. 5v e 8r) differenti sono le ambientazioni e gli abbigliamenti dei personaggi. Tuttavia simile è lo schema compositivo delle scene, che può far pensare a una

---

<sup>408</sup> "Comment le patriarche dalexandrie quand il ouyt la renomée de saint Anthoine le manda querir pour le vesir; comment apres la mort des pere et mere de saint Anthoine il dona tous les biens pour lamour de Dieu aux pauvres e comment saint Anthoine labouroit de ses mains pour avoyr du pain pour sustenter sa vie. Et comment nuict et iour il perseveroit en oration". *La vie de monseigneur Saint Anthoine abbé*, Lyon, 1555, pp. 5-6. Nel libro le pagine non sono numerate: la numerazione è data da chi scrive.

circolazione tra gli artisti dei modelli, conosciuti magari da disegni. Non bisogna dimenticare che il volume cinquecentesco è stampato a Lione, molto vicino all'abbazia di Saint-Antoine e che quindi non è difficile ipotizzare che repliche delle miniature, o forse, in qualche occasione, il libro stesso, fossero visibili.

Il volumetto lionese prosegue con il racconto delle prime tentazioni, l'apparizione *dung petit enfant tout noir*, rappresentato (p. 7) come un diavolelto nero inginocchiato davanti a sant'Antonio, a segnalare la vittoria dell'eremita, e la bastonature: a corredare il capitolo in cui si narra *comment saint Anthoine fut battu et flagelle des diables et comment il se truffoit deulu*, Antonio è rappresentato circondato da quattro demoni mostruosi, villosi e alati, che lo percuotono con delle clave e cercano di strappargli i vestiti (p. 10).

Alla pagina 12 l'incisione che correda il capitolo *comment Jesuchrist visita saint Anthoine, et le guerit des plaies que le diables luy avoient faictes et luy bailla l'habit de religion* raffigura Cristo, che discende da una mandorla di raggi luminosi, mentre dona ad Antonio inginocchiato un mantello, l'habit de religion, per proteggerlo dai futuri attacchi diabolici. D'ora in poi, come accadeva per il mantello e la stola con le crocette rosse della corrispondente scena nei libri illustrati (c. 16v), l'eremita sarà sempre raffigurato con il mantello, che, con un significativo anacronismo, è l'abito indossato dai religiosi antoniani, con il *tau* al di sotto della spalla destra, a rimarcare il legame identitario tra i religiosi e il loro patrono. È con questo prezioso mantello che Antonio, ormai raffigurato invecchiato e barbuto (p. 16), incontra un finto monaco, riconoscibile dalle corna sul capo<sup>409</sup>, inviatogli dal consesso dei diavoli per turbare la sua ascesi. L'incontro si svolge in un paesaggio campestre, tra collinette, declivi e dettagli vegetali in cui si intravedono, in lontananza, una città turrita e cinta di mura, e una piccola cappella, l'eremitaggio dell'asceta: è sicuramente un'ambientazione che non ha nulla di desertico e ricorda, nei suoi dettagli vegetali, quello dipinto in un verde lussureggiante, che fa da sfondo a tante scene dei libri illustrati.

Nell'incisione della pagina 16 fa la sua prima apparizione anche un maiale, irsuto e con la zanna affilata<sup>410</sup>: si è detto del ruolo dell'animale nell'economia e probabilmente nella terapia

---

<sup>409</sup> "Comment les diables tindrent conseil pour decepuoir saint anthoine sous umbre de saintete et de la confession du diable" Ibid., p. 16.

<sup>410</sup> È opportuno segnalare che i maiali raffigurati nel Medioevo per tutta l'età moderna sono ben diversi dai porcellini rosa comunemente diffusi oggi, che sono razze ibridate, introdotte in modo graduale dal nord Europa a partire dalla seconda metà Ottocento (F. Birri, C. Coco, *Sua maestà il maiale. Viaggio storico-letterario tra*



Amoyne l'homme ne a ce point / mais se contentent des amours de  
seruenteurs. Et quand il fut en l'age de cinq ans / il exposoit aux au-  
tres enfans tout ce qu'il entendoit lire a l'escole / qui estoit chose de grand  
esbaiffement.

Comment le Patriarche Dofor auſſi le quand il euyt la renom-  
mee de ſainct Anthoine le manda querir pour le veſte.



Quand le  
clerc parant com-  
ment ce l'ame en  
jam exposoit les  
escriptures / au-  
ant la malſur  
la tſte en ſoy es-  
merueillant est.  
C'est enfant fera  
grand en ce monde  
au Royaume  
des Cieux.  
Quand monſe-  
-

gneur ſainct Anthoine fut en l'age de ſix ans / la renommee de luy vint  
telle a monſeigneur ſainct Theopſille q pour lors estoit Patriarche de  
Alexandrie lequel peult croire ce l'en entendoit dire. Parquoy  
il le manda venir a luy. Et quand il le vit il fut esmerueille de la contenance  
de son grand entendant / et de sa grande eloquence / et de sa grande sageſſe / et  
quoy il estoit encor. Et dit aux autres Euesques et Prelatz qui la es-  
toient presens. C'est enfant sera grand au Royaume des Cieux / puis  
luy mit la malſur la tſte en disant. Mon enfant tu ſeray beuſſe / toy  
noy sera cognu par tout le monde d'ici ſeul / et de la en plus grand es-  
gre que les Patriarches / et les ſurmenſtres / et ſeras prochain de Dieu  
autant que tu es de moy a present. Parquoy te te prie que tu n'as deues  
ta benediction / car auſſi te ſi que l'oy l'en a puſſonne / l'oy ſento la grace  
de dieu en moy / et ſainct Anthoine luy reſpondit. Mon pere d'ici ſeul te ſuis  
ſon nomme / et ſon noble / et ſon neceſſite de luy beuſſe de tes diſciples

ement qui fut merueilleusement aime de tous hommes / et de  
tous ceulx qui li diſtoient il retournoit quelque bonne vertu pour luy / de  
luy il retenoit la continence et chaſtete / de l'autre la clemence / d'un au-  
tre leſtude et la diligence / d'un autre la patience et misericorde / de l'aut-  
re la ſigle et le leuſner / d'un autre la bonte et iuſtice / d'un autre la  
maſtuerſe. Et par deſſus tout il auoit la noble vertu de charite / qui eſt  
par deſſus toutes les autres vertus. Et tellement profita / qu'il paſſa  
tous les autres en vertu / car pluſieurs fois la nuit il ſe proſternoit en  
terre faſſant ſon oraiſon a dieu / et toujours auoit la ſaincte eſcripture  
en ſa memoire. Et tellement ordonna ſa vie en leuſnes et abſtinences  
que de tous ſes freres il nauoit ſon pareil.

Comment le diable tenta ſainct Anthoine en pluſieurs  
manieres pour luy offer ſon propos / et comment il ſapparat  
a luy en la forme d'un petit enfant tout noir.



Mais le dia-  
ble ancien  
ennemy de natu-  
re humaine / et  
principalment de  
ceulx qui ont des-  
ſir et volonte de  
ſeruir a Dieu et  
de ſauuer leurs  
ames / voyant la  
ſaincte vie de mon-  
ſeigneur ſainct An-  
thoine en ſon co-  
mancement en ſut

monſeigneur / et entreprit de le tenter. Premièrement luy mit au de-  
uant des yeulx la noblesse de ſon extraction / pour le faire partir hors  
de ſon hermitage. Et auſſi les grands honneurs qu'il eust peu auoir  
au monde / ſi il y fut demoure / et ſa ſeur qu'il auoit laiſſee tout ſeule.  
Après les grâces biens qu'il auoit laiſſes / et qu'il pouoit acquerir. Par  
tellement les diuerses blandes aulx pouoit mener il fut demoure

autres en diuerses figures / comme de Leopards / de Tygres / et de  
deſquelz chaſcun croit ſelon ſa nature. Le lyon croit en ſon cryen le  
voulant deſſirer ſes giffes / le Thozou heurtait le menaſſant de  
ſes cornes / le Serpent en liſſant / et les autres beſtes chaſcune ſelon ſa  
nature croit et ſoit en le menaſſant pour le tuer. Sainct Anthoine quant  
au corps estoit naure et moult affoibly / mais quant a l'ame / il estoit con-  
ſtant et permanent en l'amour de dieu / et en ſe morquant des diables diſoit  
Si vous auez aucune force ſur moy / il ne faultz que l'un de vous  
pour maſſailler. Puis de reſte diſoit. Si vous eſtes puſſans et Dieu  
vous a donne aucune puſſance ſur moy / ſe ſuis prest a me laiſſer de  
uoz / et ſi ne vous a donne puſſance / pourquoy ſaboutez vous en vauſſe /  
ne ſcauez vous pas que le ſigne de la croiz et le ſeu de la ſoy eſt moult in-  
extinguible pour nous deſendre contre vous. Les diables oyans ces pa-  
rolles / griffotent les dens de deſpit qu'ilz auoient de ce qu'ilz estoient de luy  
moquez / et que leur force nauoit point de vertu contre luy / et qu'ilz per-  
doient leurs petnes. Et ſainct Anthoine diſoit. Mon dieu ie te rendz  
graces et ſouenges de ce qu'il ta pleu par ta bonte me faire oigne de den-  
der pour l'amour de toy et de ton nom.

Comment Jeſuchrist viſita ſainct Anthoine / et le guerit  
des plaies que les diables luy auoient faictes / et luy bailla  
l'habit de religion.



Quand dieu  
noſtre ſeuſſe qui  
de bon cuer ſe re-  
commande a luy  
en ſes tribulas-  
tions et aduerſitez  
noublia pas mon-  
ſeigneur ſainct An-  
thoine / car voyant  
la grande dicte  
qu'il auoit eue con-  
tre les diables / et  
me de l'hermitage



cause de ſauuer  
pluſieurs ames  
qui ſeroient vng  
grand demer-  
ge a leur enſer-  
parquoy ilz eu-  
rent conſeque  
ſeuſſe deſuſſe de ſon  
ciete ilz deſuſſe  
royet ſainct An-  
thoine. Et vng  
tour qu'il estoit  
hors de ſa ſelle

sapparat deuant luy vng diable plein de faulxete et de malice en la  
forme d'un ſainct pere hermite fort ancien et ſembloit hême de fort ſain-  
cte vie et de grande reuerence / et plain de grande maturite. Et quand il  
aperceut que ſainct Anthoine leut deu / il ſe ſent ſainct de ſoy eſlonger  
de luy comme homme qui a acouſtume de ſiure ſolitairement / et qui  
ſuyt la compaignie des hommes. Quand ſainct Anthoine vit ces  
luy homme qui luy ſembloit homme de tant grande honneste / et de  
ſi ſaincte vie et ſi ſolitaire qu'il ne vouloit point eſtre de luy deu / il fut  
fort esmerueille / et dit a part ſoy. Peult eſtre que ceſt homme eſt venu  
icy demourer pour ſeruir a Dieu / et pour ce les diables me toymentent / et  
me diſent que ſe ſuis cause de faire les deſerts habitables qui oncques  
ne l'auoyent eſte. Le pendant ce diable entra en vng hermitage que il  
auoit ſaict illec pres ainſi qu'il ſembloit. Alors ſainct Anthoine fut per-  
esmerueille que deuant et dit. J'ay ſi longuement demoure en ce deſert  
et ſi ſouuent paſſe par cy et l'auoye deu celui hermitage ne  
celuy qui habite dedans / et ſarresta et n'approchoit pas l'hermitage de  
ſi pres comme le diable eut bien voulu. Adonc ſainct Anthoine ſans  
ſeſmouuer leua les mains au del et fit ſon oraiſon a Dieu en diſant.  
Mon dieu et mon ſeigneur Jeſuchrist qui cognoyſ mon couraige et  
mon deſir / te te prie par ta digne bonte et misericorde que il te plaiſe me  
donner a conſolider ſi ceſt homme eſt ſainct homme / et de ſon hermitage.

antoniana e dell'associazione iconografica tra il santo e l'animale, che diventa dal secondo Trecento un attributo fisso nelle scene "di culto", in cui l'eremita è rappresentato da solo o in associazione con altri santi. Più difficile, ma come vedremo non rarissimo, è trovare il maiale in scene narrative, perché, come si accennava, solo la leggenda del miracoloso viaggio di Antonio a Barcellona racconta un episodio che lega l'eremita a una scrofa: il maiale appare dunque solitamente come attributo che rimanda all'ordine e alla sua economia e non a vicende agiografiche o a particolari miracoli, come accade, per esempio, nel caso di altri santi associati ad animali, Girolamo che risana il leone ferito da una spina alla zampa, o Biagio, che intima a un lupo di restituire a una vedova un porcello sbranato. In qualche caso più raro - come accade nel libro lionese - il porco compare associato ad Antonio anche in scene narrative, a sottolineare l'eccezionale pregnanza di questo attributo, da semplice associazione iconografica a profonda interazione identitaria e semantica.

Per tornare al volumetto lionese, la vicenda dell'incontro con il finto monaco si conclude con una nuova bastonatura (*comment saint Anthoine fut feru duene lance au travers du corps, et comment il fut batu de plusieurs diables*): il tentatore, insieme a due demoni barbuti e villosi, sta trafiggendo Antonio con una lunga lancia.

Dalla pagina 19 iniziano alcuni capitoli dedicati, come già accadeva nei libri illustrati, agli insegnamenti di Antonio ai compagni (*comment saint Anthoine bailla plusieurs reigles et enseignements a ses freres et religieux*): il capitolo, che deriva da una contaminazione tra i *Verba seniorum* e il lungo discorso fatto pronunciare da Atanasio al suo maestro, è illustrato da un'incisione in cui Antonio, seduto su un masso fuori dal suo romitaggio, con ai piedi il maiale, sta istruendo i suoi compagni, che si affollano, in piedi, ad ascoltarlo. Tra i precetti impartiti ai suoi discepoli molti riguardano le astuzie del demonio e il modo per evitarle: il

---

*razze reliquie e ricette antiche e moderne*, Venezia, 2003, pp. 104-112). Invece, nel Medioevo, i maiali "allevati nei boschi allo stato brado, erano magri e snelli, con gambe lunghe e sottili: abbastanza simili, tutto sommato, ai cinghiali, con cui non dovevano essere rari gli incontri e talora gli accoppiamenti. Ma non si trattava solo di diverso genere di vita e di diversa alimentazione: anche le razze erano diverse da quelle oggi più diffuse. L'iconografia ci mostra soprattutto bestie di colore scuro, rosso o nerastro (...) è facile osservare quali erano le maggiori particolarità rispetto alle razze attuali: la testa era più grande e più lunga, il grifo era appuntito, non a tappo; le orecchie corte ed erette, le setole ritte sulla schiena. Inoltre dal muso emergevano ben in vista i canini, che, a differenza di oggi, non venivano tagliati". *Porci e porcari nel Medioevo*, a cura di M. Baruzzi e M. Montanari, Bologna, 1981, p. 37. Per questi dettagli storici è priva di senso l'ipotesi, pur sostenuta da alcuni interpreti (si veda ad esempio M. Cirmeni Bosi, *Antonio abate, Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma, 1962, pp. 122-136) che ad accompagnare il santo non sia un maiale, ma un feroce cinghiale: questo attributo sarebbe la prova della sovrapposizione tra Antonio e Lug, antica divinità celtica accompagnata da un cinghiale.



diavolo, infatti, si presenta *en plusieurs epees et figures*<sup>411</sup>, come dimostra anche l'illustrazione (p. 24) in cui Antonio rifiuta il cibo offertogli da un falso monaco, riconoscibile per le corna sul capo. Sempre dai *Verba seniorum* è tratto l'episodio dell'incontro tra Antonio e l'arciere: nell'incisione che corre il paragrafo (*comment saint Anthoine respondit a ung veneur qui reprenoit saint Anthoine, de ces que ses religieux prenoient quelque recreation*) l'eremita accompagnato dai suoi frati e vestito dalla tunica dell'ordine si confronta con l'arciere, a cui piedi compaiono i musci dei due cani del cacciatore. Il maiale ricompare invece a fianco di Antonio nell'illustrazione del capitolo dedicato a *comment monseigneur saint Anthoine rauby enesperit vit tout le monde qui estoit plein de lacs et filets du diable* (p. 30), in cui l'asceta, inginocchiato in preghiera di fronte alla sua cella, ha la visione delle reti diaboliche che trattengono il mondo nel peccato.

In modo esattamente conforme allo svolgimento dei libri illustrati, a riprova della matrice comune, il volume a stampa, dopo aver raccontato del viaggio di Antonio ad Alessandria per confortare i martiri cristiani, ripercorre alcuni miracoli di guarigione, tratti da Atanasio e Alfonso: il risanamento della figlia di Martiniano<sup>412</sup>, la resurrezione del fanciullo morto<sup>413</sup> e infine la guarigione del gruppo di ammalati compiuta dall'asceta sotto mentite spoglie, per non peccare di vanagloria<sup>414</sup>. Quest'ultimo paragrafo è corredato da un'incisione, che mostra Antonio, con in mano il rosario e dietro al quale spunta il grugno del maiale, mentre benedice un gruppo di postulanti.

Tra questi episodi se ne inserisce uno che non trova riscontro nelle altre fonti: l'addomesticamento del leone, che molesta i monaci di Antonio, non lasciandoli uscire dal monastero. La vicenda, che deriva probabilmente da una leggenda locale, presenta numerosi parallelismi con quella della scrofa a cui viene dall'eremita risanato il porcellino, raccontata da Alfonso e dimostra come ogni vicenda agiografica, copiata e tramandata, si sia arricchita con il passare dei secoli di nuovi elementi. Il paragrafo (*dung merveilleux lyon qui fasoit beaucoup dennuy aux religieux de saint Anthoine, lequel devint prive et domestique*) racconta infatti che *la lyonne femme dudict lyon fit ung petit lyon lequel navoit que deux iambes et ci*

---

<sup>411</sup> La vie de monseigneur Saint Anthoine cit., p. 23.

<sup>412</sup> "Comment Martinian vint a saint Anthoine pour avoir sante pour sa fille qui estoit vexee du diable" (pp. 33-34).

<sup>413</sup> "Comment saint Anthoine resuscita ung enfant mort" (pp. 34-36).

<sup>414</sup> "Comment saint Anthoine gueri plusieurs malades en disant mal de luy" (pp. 37-39).





lassirent par clan de la sainte escripture. Et saint Anthoine leu comptra sabstion & leur dit. Mesfreres le vous a la dit que vous me supriez et alsons en vng autre lieu ou nous puissions sauuer nos ames car a lieu est plein de le bonte du siecle. Et adonc ceulx qui auoient bon courage luy dirent/ pere nous sommes prestz daller ou il te plaira nous mener mais garde que nous ne labourons en vain. La nuit ensuyuant au premier sonne saint Anthoine appella ceulx qui s'auoient le bon loyent suprie / & en silence yssirent du monastere & vindrent iusques aux murs de la cite & mirent saint Anthoine hors de la cite a tout vne corbe & pareillement tous ses compaignons. Quand il furent hors de la cite ilz cheminerent toute celle nuit par montaignes et par balers / & tant continuerent quilz vindrent en egypte en vne valee pleine darbres / & estoit fort belle. Et la ilz trouverent vne pierre faicte en semblance dhomme ainsi que l'ange auoit dit a saint Anthoine/ parquoy cogneut bien que cestoit le lieu que Dieu auoit ordonne pour leur habitation. Et estoit le lieu ou les enfans d'israel despoillerent leur frere Joseph quand il le mirent en la cisternne. Bieez pres de la enuiron le lect d'une pierre auoit vne fontaine d'eau courante / & estoit celle que Dieu auoit faicte d'une roche pour donner a boire aux enfans d'israel / & apres dicelle fontaine virent vng serpent le plus grand que homme vit oncques. Et quand les religieux le virent ilz dirent/ Dieu nous a mys en la gueulle du dragon voyons comment nous en pourrons eschapper. Et tous ensemble se mirent en oraison en disant apres le salutiste Daulx aut d'istote. *Extra de la vie de saint Anthoine*



que tu demâdes. Le diable disoit bien vray / car il appareilla a mo sieur saint Anthoine le plus merueilleux de quoy tamais homme entendoit parler/ ainsi come vous oyez cy apres/ car sans laide de nostre seigneur laz mais home ne fut eschappe. Et ainsi que saint Anthoine cheminot toujours plus auant dedans le desert / il trouua vne grande riuiere en laquelle il vit vne damoyeselle qui y estoit toute nue comme si elle se vint de baigner/ laquelle sembloit estre pleine de grace/ reuerence & honestete / & si estoit moult gracieuse ainsi quil sembloit / & si auoit avec elle cinq autres jeunes filles qui toutes nues se baignoient dedans ledit flume. Quand saint Anthoine les vit il trouua sa face de l'autre couste & sen retournoit par la ou il estoit venu. Et la dame commença a crier apres luy en disant. O homme solitaire lumiere du desert te te prie pour lhonneur de Dieu a qui tu fers que tu ne fuyes plus / mais attens vng peu / car il ya long temps que te te quiers / pource que tespere que avec laide de dieu tu me enseigneras la voye de salut & auras gaigne mon ame qui est voye de perdition. Et tu scais que ceste chose moult agreable a dieu que de garder les ames quelles ne voient a perdition. Quand saint Anthoine l'entendit il retourna en attendant que le bonsoit dire. Et les cinq damoyelles estoient toutes nues en leau sans se mouuoir en escoutant ce que leur dame vouloit dire. Elle en soy courrouissant leur dit. Maurez vous point de hôte destres ainsi nues deuant ce saint homme / le quel dieu nous a enuoye afin que nos ames soient par luy sauuees parquoy te vous commande a vous vefiez vos robes. Et au commandement de leur dame elles se vestirent/ mais leur dame estoit auant toutes nue

religieux est incogneu. Et le pelerin luy dit. Si le roy veult faire ainsi que luy conseilleye te lassure que tu ne mourra point pour ceste foy. Le seruiteur incontinent alla au roy et luy dit se que le pouure homme luy auoit dit. Et le roy comença que on se fit venir a luy. Et quand le roy le vit il fut merueilleusement resioy et conta au pelerin toute sa vision. Et le pouure homme luy dit/ si tu veulx vser de mon conseil te te prometz que tu ne mouras point pour ceste affaire. Et le roy luy dit/ commande tout ce que tu voudras et il fera fait. Le pelerin dit/ y fault que tu faces charger des dromadaires de blures et d'autres viendables pour edifier/ et tout ce que tu scauras qui sera necesaire a religion/ et a l'ung diceulx feras pendre vne clochette au col / & quand ilz seront charges tu les feras mettre hors de la cite & Dieu les conduira en la montaigne ou sont ses seculiers. Le roy luy dit. Mon amy te te prie que toy mesme commandes a faire ainsi quil te plaira et ainsi que tu scas quil est necesaire/ car te velle que tu ayes toute telle puissance en ceste affaire come moy mesmes / et commanda a ses gens quilz fissent tout ce que le pelerin ordonnoit.

Comment douze dromadaires furent charges pour porter des blures en la montaigne/ & comment les religieux les receurent.



Et au premier fit mettre vne clochette au col/ puis les mirent hors de la cite et sans conuictre d'homme s'auant ilz se mirent a cheminer



malades & tous ceulx que ladite eau toucha tât tost furent gueris / & se sauuerent de leurs vices/ et cheminoient tous fermes/ et les aveugles de oït cler qui tost se pferent des uat leur Dame laquelle leur donna licence d'ores tourner chascun en sa maison. Et tous sen allerent louant Nostre seigneur qui auoit donne telle puissance a leur Dame de leur auoir donne sante. Et mesmement Monseigneur saint Anthoine fous nostre Seigneur / & dit a la dame. Sachez que le suis esmerueille de ces beaulx faitz que oyez luy deu faire/ non pas de ton royaume ne de tes richesses et tresors. La dame fit semblant de soupirer/ et dit a saint Anthoine. Apere saint / si tu eusses deu mon mary qui est trespassez quel estoit roy de ceste cite et de tout le royaume/ tu eusses heu matiere de teire esbayer/ car a sa feuille parole il resuscitoit les mors. Saint Anthoine luy dit. Je te prie que tu me dises ta conuersation et comment tu vis / & quels biens tu fais par lesquels tu es venue a auoir tant et si largement de la grace de nostre Seigneur / & peult estre que moy debile & imparfait a ton exemple seray mieu que le nay fait par cy deuant. Elle luy respondit. Ma conuersation est admirable & tres honeste/ mais a vous autres hommes solitaires qui ne voyez aucune personne/ vous firez ne pourroit conuient avec la mienne. Et soyez seur saint pere que te ne te diray que la pure verite. Tu uoïds scauoir a ceulx qui sont vintz solitaires au desertz nont point de repos en ce monde/ mais ilz labourent beaucoup & profitent bien peu/ & si ont petit loyer pour tât de peines & tormentz. La cause si est quilz nont point de charite enuers leur prochain. Et saint Anthoine luy dit / ne vellez pas tuer aucun



*estoit aveugle. La lyonne le print aux dens et le porta en la celle de saint Anthoine, et le mit a ses pieds*<sup>415</sup>. Analogamente all'episodio del risanamento del figlio della scrofa, l'eremita guarisce il leoncino, e questo, miracolosamente, induce il leone a non molestare più i compagni di Antonio: *et de puys ce temps le lyon, la lyonne, et le petit lyon firent tant quilz resquirent au service de saint Anthoine et de tous les hermites et religieux du desert, en les gardant leurs biens des autres bestes sauvaiges, et aprenoient les aultres lyons a faire comme eulx*<sup>416</sup>. Con ogni probabilità, l'episodio, che, come si accennava, non trova riscontro in altre fonti agiografiche, deriva dalla contaminazione tra la leggenda di Alfonso, con l'episodio della scrofa, e il miracoli riferiti ad altri eremiti del deserto, come san Girolamo. È da questo episodio che deriva inoltre l'associazione iconografica di Antonio con il maiale e il leone, come compare – caso unico – nel frontespizio del volume lionese.

Dopo i miracoli di guarigione si inserisce, analogamente ai libri illustrati, la prima parte della *Legenda breuiarii*, con il miracoloso soccorso dei cammelli: i sei capitoli dedicati alla vicenda<sup>417</sup> sono accompagnati da due incisioni, a illustrare due episodi significativi, l'esorcismo della fonte infestata da un drago (p. 41), raffigurata, con perfetta aderenza alla fonte, vicino a una statua di pietra, e l'arrivo degli animali carichi di viveri (p. 44). Curiosamente non si parla, nemmeno nel testo, di cammelli, ma di *dromadaires*, e come tali, con una gobba sola, come del resto nelle altre raffigurazioni della leggenda di Patras, sono raffigurati nell'incisione.

Dopo un ulteriore allontanamento di Antonio nel deserto<sup>418</sup>, in cui, con procedimento analogo a quello già analizzato per i libri illustrati, la partenza dell'eremita, di matrice atanasiana, si innesta nella *Legenda breuiarii*, inizia il racconto dell'incontro con la regina demoniaca, preceduto, come nel testo di Alfonso, dalla comparsa del falso cacciatore che intreccia le reti.

---

<sup>415</sup> La vie de monseigneur Saint Anthoine cit., p. 36.

<sup>416</sup> Ibid., p. 37.

<sup>417</sup> “Comment saint Anthoine demourant abbe en la cite de Patras voulant fuyr la compagnie des hommes, alla demourer au desert avec aulcuns des ses freres. Comment lange vint en vision a saint Anthoine et comment luy et alcuns de ses freres par nuict ussirent de la cite de Patras. Comment les vivres faillyssent aux religieux, et comment lange sapparut au Roy de Palestine. Comment un ange en la figure dung pouvre pelerin vint a la porte du palais lequel leur dit le lieu ou devoien enuoyer les vivres. Comment douze dromadaires furent chargez pour porter des vivres en la montaigne, et comment les religieux les receurent. Comment le roy receut les dromadaires et du beau convent qui fut edifie au desert.” Ibid., pp. 39-46.

<sup>418</sup> “Comme saint Anthoine craignant tomber au peche de vaine gloire laissa son abbaye et sen alla demeurer en une haulte montagne”. Ibid., p. 46.

L'incisione di pagina 51 che accompagna l'inizio della leggenda<sup>419</sup>, rappresenta schematicamente le due situazioni, con l'eremita in primo piano a colloquio con l'uomo che sta intrecciando le reti e che denuncia la sua identità grazie alle due corna che porta in capo, mentre sullo sfondo, nel fiume, sta un gruppo di donne, nude e tutte provviste di corna. Le stesse, questa volta vestite, sono raffigurate (p. 56) mentre accompagnano Antonio sul carro verso la città della finta regina. Una volta arrivati, la donna (p. 59), con una specie di bacchetta magica risana un gruppo di finti malati (sempre riconoscibili chiaramente perché portano le corna sul capo), di fronte allo sguardo ammirato di Antonio, e impartisce (p. 64) insegnamenti tratti dalla Bibbia alle sue ancelle, fino al definitivo svelamento dell'identità della regina, che, nell'incisione di pagina 67 cerca di sottrarre all'eremita l'abito miracoloso donatogli da Cristo.

Seguendo l'impianto della leggenda di Alfonso, il volume prosegue con la vicenda del miracoloso viaggio di Antonio a Barcellona, suddiviso in 14 capitoli corredati da 9 incisioni, che descrivono per immagini la storia, dall'arrivo dei messaggeri in Egitto (p. 71), al miracolo della scrofa (p. 75), fino alla liberazione della famiglia reale dai demoni (p. 77) e alla comparsa del finto monaco (p. 79 e 80), sconfitto grazie al soccorso portato da san Michele.

Dopo il largo spazio dedicato alla *Legenda breviari* e ai racconti di Alfonso, uno spazio che dimostra quanto alla metà del XVI secolo sia mutato l'equilibrio tra le prime agiografie e le leggende medievali, che hanno ormai acquisito un peso preponderante nel *corpus* antoniano, il volume a stampa ripercorre gli ultimi episodi della vita di Antonio, traendoli essenzialmente dalla biografia atanasiana e dalla *Vita Pauli* di Girolamo.

Tuttavia la prima biografia dell'eremita non è più letta nella traduzione evagriana e si è arricchita di contaminazioni e anacronismi, come appare evidente nel capitolo dedicato alla visita della sorella, che Antonio trova badessa in una comunità femminile<sup>420</sup>, come già nel Cavalca e poi nei libri illustrati: l'episodio è correlato da un'incisione, con l'eremita, sempre vestito del mantello antoniano che, accompagnato da alcuni religiosi, incontra la donna, vestita, come le sue compagne, da suora.

---

<sup>419</sup> "Comment saint Anthoine trouva au desert ung homme qui fasoit des files, aussi il trouva des dames qui se baignoient". Ibid., p. 51.

<sup>420</sup> "Comment saint Anthoine visita sa seur qui estoit Abbessse de plusieurs religieux". Ibid., pp. 87-88.



dit. Et te vult estre anthoyn comme ung pette / puis l'ist de sa celle avec  
ses disciples auxquels il dit. Je vous defends que vous ne dires a nully  
en quel lieu te seray alle / si aucun demande apres moy promettez luy  
hardiment que te reuendray bien tost. Puis donna la benediction a  
ses disciples & les fit retourner en leurs cellas.

**C**omment saint Anthoine miraculeusement fut porte par une  
muree a barcelonne / & du premier miracle quil fit sur ung pourceau.



**A**pres que  
saint An  
thoine fut depar  
ty de ses disci  
ples / il chemina  
tout seul parmy  
le desert / & estoit  
pres de nuyt / et  
quand il fut si loig  
que nully ne pou  
uoit plus veoir /  
nostre. Seignur  
euoya une muree  
ou chemin moult cie

te sur la quelle il monta & le porta en la cite de Barcelonne qui est la prin  
cipalle cite de Castelleongne laquelle muree le lassa en la court du Pa  
lais ou estoit le Roy / & estoit la tierce heure de la nuyt. Et saint An  
thoine heurta a la porte. Et aucuns des portiers luy dirent. O hom  
me que veus tu a ceste heure? Saint Anthoine leur dit / dictez au roy  
que ie luy veulx dire aucunes parolles pour son grand profit. Les por  
tiers allerent ainsy au Roy & ce que saint Anthoine leur auoit dit. Et  
le Roy leur dit / dictez a cesteuy homme quil luy partice l'usques demain  
au matin / car pour ores te ne puis parler a luy pource que ie suis occu  
pe en aucunes choses. Le Roy ne uist iamais pense que ce fut saint An  
thoine pource que le terme estoit trop brief / & aussi que les messagiers  
n'estoient pas encores venus. Quand saint Anthoine eut entendu la



Et le diable luy  
respondit. Je suis  
ung homme mor  
tel comme tu es  
a qui Dieu a do  
ne ce magnifec  
doy de guerir de  
toutes maladi  
es ainsi que son  
ma dit q tu as.  
Et en disant ces  
parolles disoient  
a plusieurs dia  
bles en formes

d'hommes & de femmes avec leurs enfans donc la plupart estoient  
malades / les vngs demontacles / les autres boyteux les autres bosi  
sus / les autres auengles / les autres paralitiques / & le moynes  
guerrissoit tous a sa simple parolle / dont saint Anthoine fut esmer  
ueille. De rechies les seruiteurs du moine luy presenterent plusieurs  
hommes morz / dont aucuns estoient si pourrez quilz estoient presque  
tout en cendre. Le moine & ses seruiteurs firent semblant de prier dieu  
& tantost lesdictz morz furent resuscitez / de quoy saint Anthoine fut  
plus esmerueille que deuant / & se partit de li & fit son oraison a Dieu  
en disant. Mon dieu tu soyas loue & regreie de tes benifices puis que  
tu scauoyes ce homme en ce pays / lequel est suffisant pour manifester to  
nom / mieulx conserner en ta sainte foy ceulx de ce pays que moy mis  
serable cendze. Tu as permis que i'aye laisse mon monastere & mes fr  
res religieux desquelz ie me suis party a si grand regret deulx & de moy  
Quand il eut fait son oraison a nostre seigneur Jesuchrist / il apparut  
a luy en disant. O Anthoine lumiere du desert ne te vueille troubler  
mais foye reconforte / car cesteuy nest pas homme / mais est le diable en  
nom de nature humaine / Va a luy hardiement / car te ray donne puissance  
ce & vertu sur luy / & tout ce ignore le diable.

**C**omment saint Anthoine fit enflamber le moine  
du tourment ou les diables firent a saint Anthoine.

long temps en son lieu / il na pas acoustume de soy leuer a ceste heure de  
la nuyt / mais attens a demain le tour que tu luy feras scauoir ma be  
nue & i'espere au plaisir de dieu que ceulx de son hostel recouureront san  
te & guerison. Va pere saint pour nulle chose te ne me tiendroye que te  
ne luy face scauoir quil y a ung homme en sa terre qui peult donner san  
te a ceulx de sa maison & du pays / i'en pourroye estre repains de la chose  
se / & par luy & par tous les autres.

**C**omment la femme du Roy / son filz & sa fille furent  
deliurez du diable par saint Anthoine.



**Q**uand sa  
saint An  
thoine  
ne dit que le pr  
uost voulloit al  
ler ad nomer sa  
venue au Roy  
il luy dit. Va  
quand tu feras  
la maison prie  
pour le filz du  
Roy & commen  
de au diable que  
au nom de no  
stre sauueur Je

su hrist il s'alle hors de son corps / & tu verras que t'otoi il s'en ira. Le  
prieux alla au palais & fit tant quil parla au roy & luy dit / tout ce que  
luy estoit aduenu en sa maison. Apres pria Jesuchrist sur le filz du Roy  
ainsi que saint Anthoine luy auoit dit / & incontinent il fut guery & ce  
la fut ung peu deuant la minuyt. Quand le roy vit le miracle il se leua  
de son lieu & alla ou estoit saint Anthoine & humblement le salua / et  
saint Anthoine luy donna sa benediction. Et a ceste mesme heure  
ilz allerent au palais & saint Anthoine pria pour la royne et pour sa  
fille / & tantost les diables ystrent hors de leurs corps en cryant a haute  
voix. Nous sommes bien malheureux pour lamour de toy Anthoine.  
Et auant quilz eussent paracheue leur parole saint Anthoine leur



**S**aint An  
thoine se  
cōstāt a la parol  
le de Jesuchrist /  
hardiment sap  
procha du moyn  
ne / & luy dit. O  
toy homme qui  
fais les grandes  
miracles / & qui  
tantas de vertu  
que tu gueris de  
toutes maladi  
es & qui ressusci

te les morz en la presence de toy ceulx de ceste cite / approche toy de moy  
& touche ma tesse / car tout soudain my a prins une grande douleur / par  
quoy te prie que te guerisse. Et le diable ne fut pas si hardy de approcher  
de luy. Et saint Anthoine luy dit. En verte l'ay cogneu que tu es le  
diable & en ce disant fit le signe de la Croix / & le print par son froc & luy  
dit. Je te adieu par la vertu de mon Dieu Jesuchrist que tu ne te mures  
de la figure en laquelle tu es / iusques a ce que te te auray laisse. Et luy  
souffla saint Anthoine en la face / & tantost le feu brula au moine ses  
cheueulx sa barbe / ses sourcilz / son capulatre & tous ses habillemens /  
tant quil deuint tout sec. Alors le diable se print a cryer a voix terrible  
& fort horrible / et a sa voix tous les diables qui estoient avec luy vindrent  
en forme humaine & se prindrent a batailler contre saint Anthoine / les  
quelz se armoient du signe de la Croix en leur disant. En la vertu de mon  
dieu Jesus vous ne auez nulle puissance sur moy mais vous suppre  
teray / car mon sauueur le ma promis / car vous estes de nulle valeur et  
n'avez nulle puissance sur les vrayz seruiteurs de dieu. Les diables se  
parfoient de toute leur puissance a luy nuyre & massacrer / mais ilz na  
uoient nulle puissance sur luy / la bataille dura trois iours et trois  
nuytz / disoient les diables a saint Anthoine. O saint anthoine. O  
sainth Anthoine offre toy dicy / car tu ne pourras enbuer nos batailles / &  
tousiours saint Anthoine resistoit contre eulx.



Numerosi capitoli sono poi dedicati alle guarigioni miracolose compiute dall'asceta<sup>421</sup>: i prodigi derivano tutti dalla biografia atanasiana, ma rilevante è il peso che assumono nell'economia della storia, se si considerano i pochi capitoli dedicati alle tentazioni demoniache, che invece erano l'argomento preponderante del testo greco. L'Antonio che trapela dal volume lionese, ancor più che dai libri illustrati, è soprattutto un maestro di vita e di ascesi per i suoi discepoli, un esorcista e un taumaturgo, che compie anche viaggi molto lunghi – come quello a Barcellona – per effettuare i suoi miracoli.

Non mancano tuttavia il racconto e la raffigurazione anche di altri episodi, sempre atanasiani, come la visione dell'assunzione dell'anima di Ammone<sup>422</sup>, il viaggio ad Alessandria per predicare contro gli ariani<sup>423</sup>, l'incontro con i filosofi pagani<sup>424</sup> e l'arrivo delle lettere di Costantino<sup>425</sup>.

Secondo il procedimento di intreccio delle leggende utilizzato dai libri illustrati, a questo punto si inserisce la vicenda dell'incontro con Paolo, ripercorso nelle tappe essenziali del racconto di Girolamo, dalla visione dell'angelo che informa Antonio dell'esistenza dell'eremita<sup>426</sup>, illustrata anche da un'incisione in cui ancora una volta, a fianco di Antonio compare un maiale, all'incontro con il centauro<sup>427</sup> e con la lupa<sup>428</sup>, fino al pasto miracoloso e al seppellimento di Paolo<sup>429</sup>. Tutta la vicenda, a segnalare quale sia l'importanza del racconto,

---

<sup>421</sup> “Comment saint Anthoine guerit ung homme de Pallestine nomme Francho qui estoit vexe du diable et une vierge (p. 89) Comment une vierge fut guerie dune horrible maladie, par la priere de saint Anthoine (p. 90). Comment saint Anthoine sceut par revelation divine que deux religieux venoient a luy dont lung estoit mort de soit en chemin (p. 91). Comment saint Anthoine par les prieres guerit une fille nommee Policarpe fille du consul Publius. (p. 93). Comment saint Anthoine luy estant en une nef, sentit une grande punaiste, et puis cogneut que cestoit le diable (p. 94). Comment monseigneur saint Anthoine guerit une fille demoniache en la cite Dalexandrie (p. 99)”.

<sup>422</sup> “Comment saint Anthoine vit lame de saint Amon entre les mains des anges qui la pourtoient en paradis ”. Ibid., pp. 91-92.

<sup>423</sup> “Comment saint Anthoine alla en la cite dalexandrie pour confondre les Arrians heretiques”. Ibid., pp. 97-98.

<sup>424</sup> “Comment les philosophes et aultres sages clerics venoient a saint Anthoine pour le cuyder suppediter par leurs subtiles sciences e comment des philosophes magiciens enuoyrent a monseigneur saint Anthoine par troys foys les diables pour le tenter, mais ilz ne luy firent riens”. Ibid., pp. 99-101.

<sup>425</sup> “Comment lempereur Constantin enuoya des lettres a saint Anthoine”. Ibid., pp. 101-103.

<sup>426</sup> “Comment saint Anthoine eut en vision quil y avoit ung homme aux desert qui menoit vie plus sainte que luy”. Ibid., pp. 103-104

<sup>427</sup> “Comment saint Anthoine se mit en chemin pour trouver saint Paul et trouva ung monstre qui estoit moitie homme et moitie cheval.” Ibid., pp. 104-105.

<sup>428</sup> “Comment saint Anthoine suyvant une louve trouva le lieu on estoit saint Paul”. Ibid., pp. 105-106.

<sup>429</sup> “Comment un corbeau descendit du ciel qui apporta a saint Anthoine et a saint Paul ung pain entier.(Ibid., pp. 107-108). Comment monseigneur saint Anthoine print congie de saint Paul, et retourna a les freres (Ibid., pp. 108-109). Comment saint Anthoine vit lame de saint Paul entre les mains des anges qui en chantant la

è narrata anche attraverso 6 incisioni, quasi una per ogni capitolo, che dimostrano il ruolo di eccezionale importanza che questa vicenda riveste nella biografia di Antonio.

Come già si accennava, il volume lionese si conclude, dopo il racconto della punizione di Balacio<sup>430</sup>, come i libri illustrati, con gli ultimi insegnamenti di Antonio ai suoi compagni e le istruzioni affinché la sua sepoltura resti segreta, e con il seppellimento di Antonio in un luogo sconosciuto<sup>431</sup>, senza che sia fatto nessun accenno alla narrazione di quello che si prometteva nel titolo, *comment son glorieux corpus fut trouve par revelation divine et porte a Constantinople et dela transporte en Viennoys* e lasciando ancora una volta insoluto il problema del motivo dell'esclusione delle leggende di traslazione dal racconto agiografico.

Il volume stampato a Lione nel 1555 non doveva essere un *unicum*: esemplari analoghi si trovano, sempre in territorio francese, anche nei due secoli successivi, a testimonianza di un modello che dovette avere una discreta circolazione.

Interessante è il caso di un volumetto in 8° stampato a Troyes nel 1670<sup>432</sup>: il titolo e il testo sono gli stessi del volume lionese, con soltanto alcune differenze linguistiche, abbastanza normali se si considera che è passato più di un secolo. Assai curioso è il fatto che nel testo secentesco siano inserite diciotto incisioni, di cui quattordici replicano in modo fedelissimo quelle del volume lionese, ripetendosi anche tra loro.

Le incisioni appaiono spesso, tranne qualche raro caso, decontestualizzate dalla narrazione e si inseriscono senza un legame con le vicende raccontate nel testo. Nel frontespizio compare Antonio, accompagnato dal porco, che impartisce i suoi insegnamenti a un gruppo di monaci, illustrazione che replica in modo assai fedele, tranne per la posizione dell'eremita, in piedi e non seduto, quella a pagina 19 del volume lionese, con la disposizione dei personaggi

---

portoient en Paradis (Ibid., pp. 109-110). Comment saint Anthoine avecques layde des deux lyons mit en terre le corps de saint Paul" (Ibid., p. 110-111).

<sup>430</sup> "Comment saint Anthoine escriptuit unes lettres a Balatius prevost de Egypte qui persecutoit les chretiens". Ibid., pp. 114-115.

<sup>431</sup> "Comment saint Anthoine revela a ses freres que le jour de sa mort estoit venu (Ibid., pp. 116-117), Comment monseigneur saint Anthoine commanda a deux de ses religieux que quand il auroient mys son corps en terre, quils ne revelassent a personne. (Ibid., pp. 117-118) Comment monseigneur saint Anthoine fit son testament en ordonnance de dernier volunte (Ibid., pp. 118-119), Comment saint Anthoine rendit son ame a nostre seigneur" (Ibid., pp. 119-120).

<sup>432</sup> La vie de monseigneur Saint Antoine Abbé, avec les choses merveilleuses qui luy advindrent ez deserts et comme son glorieux corpus fut trouvé par revelation divine et porte à Constantinople et dela transporté au pays de Vienne le tout reveu et corrigé de nouveau, a Troyes, chez Yves Gyrardon, demeurant rue Nostre Dame, 1670. Il volume si conserva a PARIGI, Bibliothèque nationale de France, con collocazione 8- O3A- 500.

4  
LA VIE DE  
**MONSEIGNEVR**  
SAINT ANTOINE  
ABBE.

*Avec les choses merueilleuses qui luy aduindrent es  
deserts, & comme son glorieux corps fut trouué par  
reuelation diuine, & porté à Constantinople, &  
de là transporté au pays de Vienne.*

*Le tout reueu & corrigé de nouveau.*



3  
A TROYES.

CheZ Yues Gyrardon, demeurant rue nostre Dame.

500  
1670.



*La vie de*  
tellement profita qu'il passoit toutes les autres en ver-  
tu, & ordonna sa vie en ieunes & abstinences, que  
de tous les freres il n'y auoit son pareil.

*Comme le diable tenta Saint Antoine en plusieurs fa-  
sieux manieres pour luy offer son propos, & comme  
il s'apparut à luy en forme d'un petit  
enfant tout noir.*



**M**ais le Diable ancien ennemy de la nature hu-  
maine, & principalement de ceux qui ont vo-  
lonté de seruir à Dieu, & de sauuer leurs ames voyant  
la sainte vie de Monseigneur saint Antoine, en son  
commencement en fut moult enuieux, & entreprit de  
le tenter.

*La vie de*  
toit Saint Antoine en vn sepulchre de mort, &  
faisoit des corbeilles de feuilles de parme, que celui  
qui apportoit ordinairement la vie, les portoit ven-  
dre à la cite, & luy achetoit ce qui luy estoit necessai-  
re pour subslanter la vie. Il venoit à luy vne fois la  
semaine, & ce qu'il vendoit plus qu'il ne faisoit  
pour la vie, il le donnoit aux pauvres pour l'amour  
de Dieu.

*Comme S. Antoine fut battu & flagellé des diables,  
& comme il se moquoit d'eux.*



**Q**uand Saint Antoine fut en l'age de trente-  
cinq ans, le diable pere de vice & de peché, en-  
nemey de toutes vertus, d'autant que par succession de  
temps les Hermites n'habitoient es deserts. Vn iour

*Saint Antoine Abbé*  
nemey de son bien, & en grand haine, & aime tous maux  
& celui qui le detient, ie suis celui qui fait sembler  
aux hommes d'filles de bien faire, & de parer Pa-  
radis, & leur monstrent la voye de perdition estre fa-  
cile & delectable. ie suis celui qui plusieurs fois t'ay  
tenté, & tousiours par toy esté vaincu & debouté.

*Comme saint Antoine fut seru d'une lance au trauers  
du corps, & comme il fut battu & flagellé  
de plusieurs Diables.*



**Q**uand le Diable eut ainsi manifesté à S. Antoine  
qui il estoit, il se print à crier, O Antoine ost-  
toy d'aupres de moy, & en disant ces paroles, il vint  
de l'hermitage tousiours en habit de Religieux, il  
sembloit homme enragé, & en criaüt à haute voix



digne de m'auoir mais ie te veur auoir pour la sainteté  
qui est en toy: car la raison veut bien que celui qui seroit  
mon mary soit aussi saint que celui qui est mort, par-  
quoy faut que tu sois mon mary, & que ie sois ta fem-  
me, ainsi qu'autrefois ie t'auois dit, mais tu ne me répon-  
dis mot. S. Antoine luy repartit, Quant à moy ie suis  
vieux & cassé, parquoy ne mon corps ne mon courage  
ne sont point enclinez à telles choses, & me seroit vne  
chose moult vile de penser à tel affaire. O mon Dieu,  
dit elle, que dit cet homme, ie suis certaine qu'onques  
ne goustas la douceur du mariage, car si tu scauois le  
grand plaisir qui y est, quand l'homme & la femme  
sont ensemble, tu ne despriserois ce que ie te presente.

S. Antoine luy dit, Comment seroit-il possible que ie  
consentisse à telle chose, puis que ie suis venu en vieil-  
lage, car ~~mon~~ complexion est la froide, & mon corps  
tout





priere & del'exaucer, puis entra en l'Eglise & sonna Matines, parquoy tous les Freres s'assemblerent, & firent l'Office, & apres Matines sortirent tous à la porte de l'Eglise, s'assirent parlant de la sainte Escriture, Et saint Antoine leur conta sa vision, & leur dit Mes Freres, ie vous ay ia dit que vous me suiuiiez, & allions en vn autre lieu où nous puissions sauuer nos ames: car ce lieu est plein de vanité du siecle. Et adonc ceux qui auoient bon courage luy dirent, Pere, nous sommes prests d'aller où il te plaira nous mener. La nuit ensuiuant, au premier son de saint Antoine,

aux deserts d'Egypte, qui à tant fait de miraelet, que la renommée est espandue par tout le monde, qu'il luy plaist venir en cette terre pour nous visiter & nous faire venir de la misere de pestilence où nous sommes en ce



Roy: une car s'il ne venoit no<sup>s</sup> serions cōtraints de passer la mer, & aller deuers luy & deus sions mourir en la voye quād le Roy en tendit ses Barōs ainsi parler n'en fit grand conte, car il sentoit le marrāt dōt y en a assez en ce pays,

si mit en nonchalance leur priere. Et tout le menu peuple le voyant ainsi tourmenté des diables, prioient tous les iours nostre Seigneur qu'il luy pleust de leur entoyer S. Antoine, pour les oster des tourmens où ils estoient, & aussi pour leur enseigner la voye de salut.

Comme l'Empereur Constantin enuoya les Lettres à Monseigneur saint antoine.



Constantin Empereur & ses deux fils c'est à sçavoir Constans & Constantin, quand ils entendirent la renommée de saint Antoine luy enuoyèrent Lettres le saluant & en le priant qu'il leur manda quelques choses par ses Lettres pour les consoler. Quand S. Antoine vit les Lettres il ne se mua ne bougea pour la salutation de si grands Seigneurs comme s'ils n'en tint conte, & dist à ses Religieux: Les Roys du monde vous enuoyent les Lettres qui semble estre chose de quoy on se peut esmerveiller, mais de cela ne se faut pas resioyir, car tous les hommes de ce monde pour quelque dignité qu'ils aient, ils nous ressemblent aucune chose. La premiere est que Dieu nous a créés tous à sa semblance aussi bien le pauvre que le riche, aussi tous les hommes sont de briefue vie, aussi tost



cette melancolie, vindrent soudainement deux Lyons lesquels espouuererent fort saint Antoine, mais il se retourna vers Dieu & se mist en Oraillo, parquoy il fut plus alleuré, & sans aucune peur si regarda les Lions qui se tenoient tout paisiblement auprès du corps, comme s'il eussent eu entendement raisonnable, & de leurs pieds & de leurs griffes par la volonté de Dieu firent vne grande fosse, du long la pectioir d'i corps, laquelle faite, ils vindrent à S. Antoine & luy lecherent les mains & les pieds, comme s'il eussent demandé la benediction pour leur loyer. Lors saint Antoine en louant Dieu disoit.

ribaltata. La stessa incisione è replicata – in questo caso in tono con il testo – sia a pagina 24<sup>433</sup> sia a pagina 33, collegata al capitolo *comme plusieurs freres et religieux venoient a saint Antoine pour avoir conseil comme ils se doivent conduire a leur salvement*, in due occasioni, quindi, in cui si racconta di come Antonio ha istruito i suoi discepoli.

Più interessante è il caso dell'immagine con l'eremita che guarda il diavolo travestito tessere le reti, mentre la regina demoniaca e le sue ancella fanno il bagno nude nel fiume sullo sfondo: è identica a quella a pagina 51 del volume lionese, e nel libro secentesco viene replicata più volte, la maggior parte delle quali completamente decontestualizzata dal testo scritto. Compare infatti a pagina 8, a corredo del capitolo *comme le diable tenta Saint Antoine en plusieurs manieres pour luy oster son propos, et comme il s'apparut a luy en la forme d'un petit enfant tout noir*, in relazione all'episodio del demone nero della lussuria, e poi a pagina 29<sup>434</sup>, in cui potrebbe genericamente indicare i travestimenti del diavolo che possono far cadere in tentazione l'eremita, a pagina 64<sup>435</sup>, finalmente a corredo del racconto dell'episodio raffigurato, e infine a pagina 87<sup>436</sup>, in cui si narra della conclusione della vicenda, con Antonio che scopre il travestimento del diavolo.

Anche l'incisione di pagina 12 con Antonio battuto dai diavoli, che riproduce esattamente quella di pagina 51 del volume cinquecentesco, solo apparentemente è il corredo del capitolo in cui si inserisce<sup>437</sup>, perché il dettaglio di san Michele arcangelo che arriva in volo portando la spada chiarisce che non si tratta dello scontro demoniaco narrato da Atanasio, ma di quello che segue lo svelamento del finto monaco a Barcellona. La stessa incisione è ripetuta a pagina 102, subito dopo il titolo del capitolo *Comme nostre Seigneur s'apparut a Saint Antoine en une nuee laquelle illumina toute la Cité*: in questo caso il collegamento è con il capitolo precedente, questa volta esattamente quello a cui si riferisce l'illustrazione<sup>438</sup>.

---

<sup>433</sup> “Comme saint Antoine bailla plusieurs regles et enseignemens a ses freres Religieux”. Ibid., p. 24.

<sup>434</sup> “Comme saint Antoine disoit a ses Freres que les diables luy estoient parus en plusieurs especes et figures”. Ibid., p. 29.

<sup>435</sup> “Comme saint Antoine trouva au desert un homme qui faisoit des filets, et des Dames qui se baignoient”. Ibid., p. 64.

<sup>436</sup> “Comme saint Antoine, retournant en son Hermitage trouva celuy qu'il avoit trouvé en allant qui faisoit des filles”. Ibid., p. 87.

<sup>437</sup> “Comme S. Antoine fut battu et flagellé des diables et comme il se moquoit de lu”. Ibid., p. 50.

<sup>438</sup> “Comme saint Michel s'apparut a Saint Antoine, et luy bailla une espée toute enflammée pour se deffendre contre les diables”. Ibid., p. 100.



Inserita in rapporto con il capitolo che illustra è l'incisione a pagina 21, con Antonio tormentato da due diavoli mostruosi, cornuti e coperti di peli e trafitto da una lunga lancia da un diavolo travestito da monaco: l'immagine illustra infatti il paragrafo che racconta *comme saint Antoine fut feru d'une lance au travers du corps, et comme il fut battu et flagillé de plusieurs Diables* e riproduce esattamente, ribaltandola, quella a pagina 18 del libro cinquecentesco.

Deriva sempre dal volume lionese l'incisione di pagina 78, con Antonio che, su un carro con la regina diabolica e le sue ancelle, sta raggiungendo la città: ancora una volta l'incisione è slegata dal testo, in cui si narra di come l'eremita, ormai raggiunta la città della donna, sia da lei tentato a unirsi in matrimonio, e, per il suo rifiuto, sia battuto dal diavolo (*comme le diable vit que S. Antoine ne s'esmuvoit prur ses parolles parla d'autre maniere*).

Infine tre incisioni non sono repliche del volumetto del 1555, ma presentano caratteristiche nuove. A pagina 51, inserita nel testo che racconta *comme l'Ange vint en vision à saint Antoine et luy avec aucuns de ses freres sortirent de la cite de Patras*, un'illustrazione sempre tardo gotica, ma con le figure più allungate e longilinee, rappresenta l'incontro tra un personaggio coronato e un angelo, che in mano porta uno strano bastone. Con ogni probabilità, se si pensa che sia in relazione con il testo della *legenda breviarum*, potrebbe trattarsi dell'incontro tra il re di Palestina e l'angelo, che gli consiglia di inviare i cammelli nel deserto a soccorrere i monaci affamati. Della stessa mano è anche l'incisione di pagina 134, che chiude il volume, con il piccolo corteo funebre di Antonio, il cui feretro è portato a spalla da quattro compagni, il cui numero, doppio rispetto alle indicazioni della biografia atanasiana, è probabilmente giustificabile in base alla scelta iconografica di mostrare la bara dell'eremita mentre viene trasportata verso la sepoltura.

Assai diversa, con un trattamento differente e una precisa attenzione all'ambientazione, con dettagli dell'interno e accenni di paesaggio è l'incisione di pagina 90, con un re in trono a colloquio con un uomo, mentre due figure conversano in secondo piano: si tratta di un episodio legato al miracoloso viaggio di Antonio a Barcellona, un momento dell'incontro tra i messi e il re spagnolo, che si inserisce nel capitolo *comme la renommée de S. Antoine fut si grande que le roy de Catalogne l'envoya querir pour guerir sa Femme son fils et la fille qui avoyent le Diable au corps*.

Infine, curiosamente, a pagina 125, a corredo del capitolo che narra *comme l'Empereur Constantin enuoya les lettres a Monseigneur saint Antoine*, si trova un'incisione di stile

barocco, con un gruppo di armati a cavallo, che frenano bruscamente mentre uno degli animali si imbizzarrisce e disarciona il cavaliere, che giace a terra riverso. Si tratta ovviamente dell'episodio di Balacio, che in effetti non era corredato da un'illustrazione nel volume del 1555 da cui, come si è visto, derivano quasi tutte le incisioni di questo libretto. È curioso che sia scelto di inserire un'incisione così profondamente diversa dalle altre, come se, per completare il corredo iconografico, si sia fatto ricorso a un materiale illustrativo di varia provenienza.

I due volumi a stampa con la vita e i miracoli di sant'Antonio non dovevano – si è detto – essere casi isolati: sempre a Troyes, nel 1729, fu dato alle stampe un volumetto, sempre in 8<sup>o</sup> intitolato *La vie et le miracles de St. Antoine abbé avec la vie de sainte Marie Egyptienne*<sup>439</sup>.

Quest'ultimo testo presenta una versione assai abbreviata, se confrontata con quella dei libri illustrati e dei due volumi a stampa: sono esclusi, infatti, dal racconto, sia la *legenda breviarum* sia il miracoloso viaggio di Antonio a Barcellona, anche se restano alcuni capitoli tratti da Alfonso: non si tratta quindi di un recupero filologico della prima biografia atanasiana, ma solo di un racconto più breve, in cui al testo del vescovo di Alessandria si intrecciano episodi da leggende medievali, come il paragrafo dedicato all'identità dei genitori<sup>440</sup>, alla visita del patriarca di Alessandria<sup>441</sup> o alle guarigioni che Antonio compie sotto mentite spoglie<sup>442</sup>.

Il volumetto del 1729 non è riccamente illustrato come gli esempi precedenti, ma sicuramente si inserisce nella tradizione dei testi che già abbiamo analizzato: a pagina 67, infatti, nel capitolo *le diable fait paroître des bêtes farouches devant Saint Antoine*, compare un'incisione del tutto simile a quella del volume lionese, già ripresa dal testo secentesco, con Antonio tormentato da due diavoli villosi e trapassato con una lunga lancia da un finto monaco.

---

<sup>439</sup> *La vie et le miracles de St. Antoine abbé avec la vie de sainte Marie Egyptienne*, a Troyes chés Pierre Garnier, 1729. Il testo si conserva a Parigi, presso la biblioteca de l'Arsenal (8 T 8030) ed è rilegato insieme a *La vie, mort, passion et resurrection de nostre sauveur Jesus-Christ, nouvellement réformé et augmentée des passages de la sainte ecriture, et des plus fidèles historiens*, a Troyes chez la veuve de Jacques Oudot, et Jean Oudot fils, imprimeur-libraire, rue du temple (pp. 120), *La vie des trois maries, de leur mere, de leurs enfans et de leurs maris*, a Troyes chez Pierre Garnier, rue du Temple, (pp. 242) e *la vie de sainte Marie Egyptienne*, a Troyes chés Pierre Garnier, 1729 (pp. 11).

<sup>440</sup> "Quels ont été le pere et la mere de Saint Antoine". Ibid., p. 5.

<sup>441</sup> "Le patriarche d'Alexandrie faisant sa visite envoya querir Saint Antoine" Ibid., p. 9.

<sup>442</sup> "De ce qui est arrivé à des malades qui alloient implorer l'assistance de Saint Antoine". Ibid., p. 58.

## Aymar Falco e il giudizio sul *corpus* agiografico

Aymar Falco (citato anche come Falcone o Falcoz), nato prima del 1490 da una famiglia del Delfinato che donò tra il XIII e il XVIII secolo molte personalità all'ordine antoniano, entrato assai giovane nell'abbazia di Saint-Antoine-en-Viennois, di cui fu priore tra il 1524 e il 1529, fu il primo storico a occuparsi della ricostruzione delle vicende dell'ordine antoniano: raccolse le sue ricerche nell'*Antonianae historiae compendium ex variis iisdem gravissimis ecclesiasticis scriptoribus necnon rerum gestarum monumentis collectum una cum externis rebus quam plurimis scitu memoratuque dignissimis*, pubblicato a Lione nel 1534 in 8° e nel 1554 *in folio* e approvato da Clemente VIII il 28 aprile 1592<sup>443</sup>. La sua opera si struttura in quattro parti ben distinte: la prima affronta la ricostruzione della biografia del patrono dell'ordine, a cui segue il lungo racconto del ritrovamento e della traslazione delle reliquie prima a Costantinopoli, poi a Vienne, vero evento fondatore della comunità antoniana, dal cui punto di vista lo storico scrive e rielabora il materiale agiografico su sant'Antonio. La terza e la quarta parte dell'opera si occupano invece di ricostruire le vicende della comunità religiosa, prendendo come punto di demarcazione il 1297, quando la fraternità fu eretta in ordine di canonici regolari, e alternando la storia interna dell'ordine a brevi capitoletti dedicati alle vicende storiche, politiche e religiose del Delfinato e all'elezione dei nuovi papi e imperatori. Nonostante la sua importanza fondamentale per ricostruire le vicende antoniane, bisogna tener sempre presente che l'*Antonianae historiae compendium* fu composta in anni già difficili per gli antoniani, in cui si sentì il bisogno di rispondere agli attacchi che da più parti colpivano i canonici: nell'utilizzarla come fonte è necessario scindere le informazioni storiche da toni spesso apologetici.

L'opera di Falco resta tuttavia una delle poche opere di sintesi dedicate all'ordine e spesso conserva la traccia di documenti di cui è impossibile ritrovare gli originali, per i numerosi danni materiali patiti dagli archivi della casa madre francese a seguito dell'incendio nel 1422 e delle distruzioni occorse durante il periodo delle guerre di religione nel XV secolo, soprattutto nel 1567, quando l'abbazia fu devastata dagli ugonotti.

---

<sup>443</sup> Sulla biografia di Falco si vedano L. Maillat-Guy, *Aymar Falco. Historien de Saint-Antoine*, Valence, 1910 e la voce A. Mischlewski, *Falco, Aymar*, in *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques* sous la direction de R. Aubert, XIV, Paris, 1967, coll. 424-425.

Già Falco segnala a più riprese le sue difficoltà:

Inenarrandis eorum gestis qui ab initio huic societati et fraternitati prefeurunt, necessitate potius quam voluntate brevitatem sectabor: quandoquidem de iis ipsis pauce admodum scripta reperi: eaque adeo sparsa et inordinata, ut rerum difficultate victus, tedioque affectus, persepe destiterim ab incepto<sup>444</sup>.

Spesso utilizzata, quindi, come preziosa ricostruzione storica relativa alle vicende dell'ordine fino alla metà del XVI secolo, l'*Antoniana historiae compendium* presenta – come si accennava – anche un'interessante sintesi della biografia del patrono, una sintesi che ha il privilegio di offrirci il punto di vista “interno” all'ordine e il giudizio di un antoniano sul *corpus* agiografico a un secolo di distanza dalla composizione dei libri illustrati.

Dopo alcuni capitoli dedicati al monachesimo egiziano, per ricostruire l'ambiente storico e sociale dell'esperienza eremitica di Antonio<sup>445</sup>, Falco introduce il tema dei diversi autori che si sono occupati della biografia di Antonio (*Qui probati autores de Antonii vita scripserint*), distinguendo tra Atanasio, Evagrio e Girolamo e gli autori di leggende successive:

beatissimi Antonii vitam ac gesta plures tam Greco quam Romano stylo diligentissime conscripserunt. Athanasius in primis Alexandrine urbis episcopus ipsius divi patris historiam insigni volumine, Hieronymo testante, prosequutus est. Quam subinde Evagrius vir eruditissimus ex Greco in Latinum transtulit eloquium. Ipse quoque Hieronymus ecclesie sancte lumen de eodem elegantissime conscripsisse reperitur<sup>446</sup>.

Per la prima volta, invece, sono esposti dei dubbi sulla credibilità della *Legenda breviarii*, con un atteggiamento critico sicuramente molto diverso da quando, ancora nel XV secolo, il testo era inserito in numerosi lezionari, anche antoniani, e compariva nei suoi episodi fondamentali nei libri illustrati.

Scriva infatti lo storico:

---

<sup>444</sup> FALCO, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 55r.

<sup>445</sup> “1. De primitiva cristiane fidei propagatione in Egypti partibus; 2. De vite solitarie atque eremitice primordiis in Egypto ac Tebaide; 3. De Egypti fecunditate in viris sanctis eremiticamque vitam agentibus; 4. De situ Egypti et Thebaidis necton de eremo et solitudinibus in quibus sancti viri versabantur et degebant; 5. De claritate eiusdem provincie Egypti; 6. De tribus generibus monachorum qui apud Egyptios floruerunt; 7. Relatio Philonis judeo ex ex anacoritarum et monachorum instituto in primitiva ecclesia; 8. Dua ratione sancti patres eremiticam seu solitaria vitam expetiverint et de eiusdem beatitudine”. Ibid., ff. 1r-5v.

<sup>446</sup> FALCO, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 6r.

qualis scriptura illa est que refert antonium apud Patras cuiusdam coenobii abbatem fuisse et in ordine sacerdotali a domino vocatum, aliaque permulta, que per Athanasii Hieronymique et Cassiodori scriptis diffident plurimum<sup>447</sup>.

Il motivo di principale imbarazzo è proprio l'ambientazione della leggenda: *siquidem Patre non Egypti vel Thebaidis sed Achaie civitas est, in qua beatus Andreas agonem consummavit, que profecto regiones valde ad invicem sunt remote, totoque Mediterraneo mari, magnisque terrarum intercapedinibus separate*<sup>448</sup>.

Desta numerosi dubbi anche il fatto che Antonio sia chiamato abate, dato che – secondo la testimonianza di Atanasio – non ricoprì mai alcuna carica religiosa:

preterea quamquam Antonius abbas maximus extitisse memoretur, idest, monachorum seu anachoritarum pater et institutor, id tamen non in communi aliquo cenobio, vel monasterio, aut in civitate aliqua verum in vastis solitudini, et eremo, cellulis, atque tuguriis levi materia per singulos sparsim compositis, fuisse certissimum est. Nec unquam in urbano frequentive cenobio versatus est, sed vitam solitariam a prima etate est sectatus, locaque deserta incoluit. Amplissimi montis ambitus sibi suisque pro plaustro erat. Cellule non uno quidam consepito loco simul collecte, sed per totum montem, remotis ad invicem longeque separatis sedibus disiuncte sparseque, eiudem Antonii discipulis fratribusque prebebant habitacula: que tamen et ipse singule casule, Atanasio auctore, monasteria dicebantur, quasi monachorum seu solitariam vitam agentium receptacula. Ordinem vero sacerdotale, Ioanne Blesensi probante, Antonius nunquam attigit<sup>449</sup>.

Le obiezioni portate da Falco alla storicità della leggenda di Patras sono dunque sostanzialmente identiche a quelle odierne dei Bollandisti: di fantasia l'ambientazione – perché sicuramente Antonio non fu mai a Patrasso – e non corrispondente al vero il titolo di abate attribuito all'eremita: molto dunque è mutato nell'atteggiamento dei canonici verso l'agiografia del loro patrono, se si pensa che solo un secolo prima non si era esitato a inserire il testo nella compilazione di Marcellard.

---

<sup>447</sup> *Ibidem.*

<sup>448</sup> *Ibidem.*

<sup>449</sup> *Ibidem.*

Più cauto è il giudizio sull'opera di Alfonso, per cui si contempla la possibilità che le storie narrate siano degne di fede, visto che Atanasio non poteva conoscere ogni dettaglio della vita del suo maestro:

Alphonsus insuper hispanus permulta de Antonio scripta prodidit testatus illa se in arabicis quibusdam legisse codicibus cui nec fidei auctoritatem tribuere, nec viceversa ab eodem scripta penitus audeo respuere. In his certe que ab Atahansii et Hieronimi scriptis nequaquam discrepantia videntur, multum me movet id quod Athanasius ipse in istoria sancti viri protestatus est, se scilicet minima tantum referre de maximis talia subiungens verba: omnia, inquit, que de Antonio referentium sermo iactavit credite, et minima vos existimate audire de maximis, quod non ambigo nec eos omnia potuisse conoscere<sup>450</sup>.

Fatte queste premesse sull'autorevolezza delle fonti, che ci permettono di cogliere quanto sia mutato, rispetto al secolo precedente, il giudizio sulle leggende e la loro veridicità, inizia il racconto della biografia di Antonio:

Post habitis igitur apocryphis, minusque fidedignis scripturis, ea qua ab Athanasio, Hieronymo et Cassiodoro, necnon aliis haud contennendis autoribus prodita sunt, existimamus probanda, et amplectendaque: ex quibus nonnulla sparsim confuseque narrata, hoc loco, tediosa narratio devitata, sub propriis titulis redegimus, breviterque subiicienda putavimus<sup>451</sup>.

Falco ripercorre la biografia dell'eremita, basandosi essenzialmente su Atanasio, Girolamo e le *Vitae Patrum*: dal racconto sono espunte la leggenda di Patras e i testi di Alfonso, che pure negli stessi anni continuavano a circolare, come dimostra la tradizione dei libri a stampa francesi. Il "canone" scelto da Falco, con il ritorno consapevole e motivato alle fonti più antiche, rappresenta una svolta significativa nell'agiografia antoniana: dal XVII secolo infatti si assiste a un progressivo scomparire di quelle leggende che, diffuse nel corso del Medioevo, avevano decisamente influito nel plasmare e modificare l'immagine del santo eremita.

Dopo il racconto della morte di Antonio e della sua sepoltura ad opera di due discepoli in un luogo sconosciuto, secondo il racconto del biografo di Alessandria, la seconda parte

---

<sup>450</sup> *Ibidem*.

<sup>451</sup> *Ibidem*.



dell'opera dello storico antoniano si apre con la narrazione delle traslazioni del corpo dell'eremita, che avvengono per volontà divina<sup>452</sup>.

Ancora una volta la versione riportata da Falco è in parte diversa da quella degli altri testi che abbiamo analizzato, in cui Teofilo, vescovo costantinopolitano, era lo scopritore delle reliquie in Egitto. Secondo lo storico, invece il corpo del santo sarebbe stato nascosto per circa 170 anni dall'anno della morte, quindi il ritrovamento dovrebbe situarsi approssimativamente intorno al 529<sup>453</sup>, al tempo dell'imperatore Giustiniano:

beatissimus Antonius anno nostre salutis ducentesimo quinquagesimo quarto, imperante Decio, natus est, et per annos circiter xxi domi versatus tum deinde in solitudine et eremo annos circiter octoginta quattuor angelicam prope duxit vitam. Mortuus vero est et sepulture traditus humane redemptionis anno trecentesimo quinquagesimo nono, Constantio magni Constantini filio imperante, anno scilicet imperii eiusdem Constantii decimo nono. Iacuit autem eiusdem gloriosi confessoris corpus in torridis eremi locis, vastisque desertorum solitudinibus sepultum, annos ferme centum septuaginta, ac tandem domino (ut predictus est) revelante anno, Iustiniani magni secundum inventum. Quiquidem annus secundum Sigeberti atque Vincentii supputationem Christiane salutis quingentesimum vicesimus nonus fuit<sup>454</sup>.

Portato ad Alessandria, fu inumato nella chiesa di San Giovanni Battista:

Post divinam huius sancti corporis revelationem, atque gloriosam inventionem, ipso corpus venerandum Alexandriam delatum est, et in divi Ioannis Baptiste templo honorifice conditum, seu ut nonnulli tradunt in sepulchro ac loculo marmoreo repositum<sup>455</sup>.

---

<sup>452</sup> “Quod summa dei providentia plerumque sanctorum corpora diutius latere finit sed postmodum illa congruo tempore cum gloria rivelare dignatur”. Ibid., f. 30v.

<sup>453</sup> La data tradizionale è il 15 febbraio 529. A. Ronzon, *Sant'Antonio Abate (251-356)*, Roma, 1906, p. 227.

<sup>454</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 32v.

<sup>455</sup> Ibid., f. 33v. La tradizione di una traslazione ad Alessandria prima di quella a Costantinopoli è assai antica e si sviluppa parallelamente alla vicenda narrata dalla leggenda di Teofilo. Beda il Venerabile, che è il primo a citarla, nel *De temporum ratione liber*, la riferisce ad anni antecedenti a quelli indicati da Falco: “Anno 517: corpus sancti Antoni monachi divina revaluatione repertum Alexandriam defertur et in ecclesia beati Baptistae Iohannis humatur”. Beda Venerabile, *De temporum ratione liber*, in *Beda Venerabilis Opera*, VI, *Opera Didascalica*, a cura di C.W. Jones, Turnhout, 1977, p. 510. Secondo il *Chronicon* di Victor, vescovo di Tununna, in Africa († 570 ca.) la data dell'invenzione sarebbe invece posteriore: “post consulatum Basilii v. c. 21 (a. 561), corpus sancti Antonii eremite repertum cum maximo honore Alexandriam perducitur et in basilica Sancti

Sotto l'impero di Eraclio, occupato l'Egitto dai Saraceni, il 12 giugno 670<sup>456</sup> il corpo è trasferito a Costantinopoli, per proteggerlo da vandalismi e saccheggi:

Plures tamen ecclesiastici viri, sancteque religionis cultores, principatum et dominationem infidelium perhorrescentes, sibique certo certius persuadentes, Ecclesiam Dei ab ipsis Sarracenis gravia in posterum esse passuram, ab Alexandria solventes, cum sanctis, quas secum habebant, reliquiis, ad Costantinopolitanum Imperatorem, cuius ditioni antea parere consueverant transfretarunt<sup>457</sup>.

La motivazione della traslazione è riferita esplicitamente al pericolo rappresentato dalle invasioni dei saraceni:

Quisquis historiam a beato Athanasio conscriptam diligenter perlegerit haud dubie agnoscet sanctissimum dei confessorem Antonium quam diu vitam duxit in humanis acerrimum hostem infidelitatis atque heretice pravitatis extitisse insuperque hereticorum et infidelium cetus necnon consortia summopere declamasse: suis preterea discipulis arctissime interdixisse ne perfidorum seu hereticorum sese quovismodo cetibus immiscerent, aut cum illis ullum haberent

---

Johannis Baptistae honorifice collocatur". Victor da Tununna, *Chronicon*, in *P.L.*, LXVIII, col. 961. La traslazione è citata anche nel martirologio di Rabano Mauro, che alla data del 17 gennaio ricorda: "In Aegypto Thebaida depositio Anthonii monachi, cuius vita virtutibus plena et miracula quae fecit, scriptis et fama pene in universo orbe predicantur. Obiit autem in pace sub imperatore Constantio anno aetatis suae centesimo quinto et sepultus in heremo a discipulis suis, sicut ipse vivens praeceperat, occultatus est. Post multa autem annorum curricula, hoc est Iustiniani imperatoris temporibus, qui fuit Iustini ex sorore nepos, corpus eius divina revelatione repertum Alexandriam defertur et in ecclesia Baptistae Iohannis humatur", Rabanus Maurus, *Martyrologium. De computo*, a cura di J. Mc Culloh, Turnhout, 1979, p. 13.

<sup>456</sup> Secondo Falco, tuttavia, la data, che egli stesso riporta, non è sicura: "constans fama est: antiquissimisque literis Grecis Latinisque proditum, venerandum corpus sancti Antonii ab Alexandria Egypti urbe Constantinopolim fuisse translatum, sed id a quibus personis, vel quo tempore, quare de causa factum fit, a nullo satis probate fidei autore scriptum reperi". Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 34r.

<sup>457</sup> *Ibidem*. Il pericolo che il corpo di un santo sia profanato dagli eretici è una delle situazioni in cui, fin dal cristianesimo delle origini, è concessa la traslazione di resti sepolti, in deroga al principio del diritto romano che proibiva di trasferire i resti inumati. Dal VI secolo le traslazioni di reliquie diventano sempre più frequenti, e avvengono anche senza una ragione apparente. Il principio dell'intangibilità e inamovibilità del corpo santo cade definitivamente in disuso dalla metà del VII secolo. Il motivo addotto, di solito, per i *furta sacra*, è sempre lo stesso: là dove si trova, il santo è offeso dagli uomini, che lo trascurano, per cui è giusto trasferirlo dove ci si preoccupa di tributargli il dovuto onore; nel caso in cui il santo non approvi il suo trasferimento, esiste la convinzione che abbia tutti i mezzi per farsi valere, per esempio spaventando o punendo gli autori, magari con l'invio di una malattia. Per queste notizie si vedano H. Fichtenau, *Zum Reliquienwesen im früheren Mittelalter*, in "Mitteilungen des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung", LX (1952), pp. 47-83 e Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints* cit., pp. 35-38 e, recentemente, P.J. Geary, *Furta sacra. La trafugazione di reliquie nel Medioevo (secoli IX-XI)*, Milano, 2000. Sulle norme del diritto romano che regolavano l'inviolabilità e l'inalienabilità del corpo sepolto si veda Y. Thomas, *Corpus aut ossa aut cineres. La chose religieuse et le commerce*, in "Micrologus. Natura, scienze e società medievali", VII, *Il cadavere* (1999), pp. 73-112.

commercium. Quapropter non levi (ut reor) argumento mihi persuadeo ipsum beatissimum patrem iandudum precavisse, ne sui corporis reliquie in Egypto (postquam infideles ibi dominari ceperant) remanerent. Tum deinde eisdem reliquiis Constantinopolim translatis, etiam hereticam pertinaciam (que apud Grecos vigere cepit) exhorruisse, sedemque propterea mutare, et ad partes Galliarum migrare voluisse<sup>458</sup>.

La leggenda di Teofilo è citata, ma solo per essere smentita. Così infatti scrive lo storico:

fabulosa quedam narratio seu scriptura de revelatione et inventione corporis beati Antonii ab incerto quodam autore edita que nec vere temporum supputationi congruit nec in personis aut rebus veri similitudinem servare meminit. Nanque in primis revelationem ipsam et inventionem contigisse refert tempore quo Constantinus regebat imperium apud Byzantium quod falsissimum est, a veritateque longe alienum. Ipsius nanque Constantini temporibus, Hieronymo teste, Antonius adhuc vitam in humanis agebat, et per multos annos revelatio eius mortem subsequuta est<sup>459</sup>.

Falco giudica il racconto falso e pieno di errori, a partire dall'ambientazione cronologica al tempo di Costantino, che è invece contemporaneo di Antonio e – come raccontato da Atanasio – intrattenne con lui anche un rapporto epistolare. Con ogni probabilità lo storico antoniano aveva a sua disposizione una versione della leggenda di Teofilo differente da quella che oggi si legge negli "Analecta bollandiana", in cui il ritrovamento delle reliquie è situato *tempore quo Costantius imperator regebat imperium in Bizantium civitate*<sup>460</sup>.

Assai interessante è anche il racconto della traslazione da Costantinopoli a Vienne, vero evento cardine per l'ordine antoniano, centrale nella prospettiva adottata da Falco, che dedica la terza e la quarta parte della sua opera a ricostruire le vicende degli antoniani.

Per questo motivo tutta la vicenda della traslazione in Delfinato è riletta e arricchita di nuovi particolari: nell'arrivo delle reliquie si legge una finalità taumaturgica che solo Falco, conoscendo i quattro secoli di attività ospedaliera dei canonici, poteva attribuire. Prima di

---

<sup>458</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 34v.

<sup>459</sup> Ibid., f. 33r.

<sup>460</sup> *De S. Anthonio Abbate* cit., p. 341. Si noti tuttavia che anche Falco ipotizza che nella leggenda di Teofilo ci sia un errore nel nome dell'imperatore dalla figlia indemoniata: "Nam quod de Sophia scribit: tametsi Constantini temporibus nequaquam possit congruere /certum temen est Iustinianum (cuius temporibus hoc inventio contigit) filiam nomine Sophiam habuisse". Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 33v.

raccontare l'impresa di Jocelino, infatti, lo storico descrive la *dira morborum lues* che si diffonde *in occidentalibus Henrici imperatoribus temporibus*<sup>461</sup>, citando le testimonianze dei cronisti Sigeberto di Gembloux<sup>462</sup> e Ugo Farsito<sup>463</sup> riguardo al dilagare del fuoco sacro in Francia tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII, al tempo dell'arrivo delle reliquie dell'eremita, di cui lo storico ricorda le doti taumaturgiche. Richiamandosi infatti a un passo – forse frainteso – della biografia scritta da Atanasio<sup>464</sup>, Falco afferma:

Tam acerbis itaque malis haud multo post affuturis volens ipse humani generis autor medicum illum et intercessorem concedere, quem (ut predictum est) bonum olim medicum Egyptiis indulserat, beatissimum scilicet Antonium corpus illius transferri voluit ad provinciam Viennensem. Hiuc siquidem gloriosissimo suo confessori dominus specialem prestitit gratiam peculiaremque prerogativam largitus est, ut eius interventione sacri ignis incendia restinguantur, et membris egris refrigeria prestantur<sup>465</sup>.

Con queste premesse, che rendono “provvidenziale” l'arrivo delle reliquie del santo nei luoghi in cui maggiormente infuriano le epidemie di *ignis sacer*, Falco inizia il racconto del

---

<sup>461</sup> Ibid., f. 35r.

<sup>462</sup> Sigeberto di Gembloux per l'anno 1089 scrive: “Annus pestilens maxime in occidentali parte Lotharingiae, ubi multi sacro igni interiora consumente computrescentes, exesis membris instar carbonum nigrescentibus, aut miserabiliter moriuntur, aut manibus et pedibus putrefactis truncati, miserabiliore vitae reservantur; multi vero nervorum contratione distorti tormentantur”. Sigebertus Gemblacensis, *Chronographia*, in *M.G.H., Scriptores*, VI, Hannover, 1844, p. 366.

<sup>463</sup> “Anno ab incarnatione 1128...concessa est potestas adversae virtuti plaga invisibili percutere homines diversae aetatis et sexus in pago Suessionensi, ita ut semet succensa corpora eorum cum intolerabili cruciatu arderent usque ad exclusionem animae, nisi sola dei misericordia occurreret”. Hugo Farsitus, *Libellus de miraculis beatae Mariae Suessionensis, de curatione Ardentium*, in *Rerum gallicarum et francicarum scriptores. Recueil des historiens des Gaules et de la France*, a cura di L. Delisle, XIV, Paris, 1869, pp. 234-235.

<sup>464</sup> Nella *Vita Antonii* (col. 966) si legge che l'eremita *quasi medicus Aegypto a Deo dato est*. Evidentemente il biografo non intendeva definire Antonio *medicus* in senso letterale, come “guaritore di malattie”, ma solo in senso metaforico, come salvatore della vita spirituale egiziana, tuttavia il brano, riletto alla luce dei miracoli verificatisi nel Delfinato, contribuì a giustificare la fama di Antonio come taumaturgo. Analoga scelta lessicale compare nel carne *De virginitate* di Adelmo, abate di Malmesbury (640-709): “Qualiter ut medicus populorum pestibus obstans / morbida sanatis renovavit viscera fibris / non pigeat prorsus seriem spectare libelli, / in quo scribuntur virtutes illius amplae”. Adhelmus, *De virginitate carmen*, in *M.G.H., Auctores Antiquissimi*, XV, Berlin, 1919, p. 385, vv. 770-773. In un contesto totalmente diverso, che dimostra tuttavia la persistenza della definizione, Martin Lutero è autore di una falsa etimologia per assonanza: “Siquidem S. Tonii italica allusione prope sonat ac si ‘sanctus ignis’, id est sacer ignis, dceres, quasi is propter nomen suum sacro igni sit remediabilis patronus”. Martin Lutero, *Decem Precepta Wittenbergensi predicata populo*, in E. Grabner, *Das “Heilige Feuer”. “Antoinusfeuer”, Rotlauf und “Rose” als volkstümliche Krankheitsnamen und ihre Behandlung in der Volksmedizin*, in *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. Neue Serie* XVII, 2 (1963), p. 81.

<sup>465</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit. f. 35r.

viaggio di Jocelino a Costantinopoli, rielaborando i testi, già citati, che circolavano nell'ambiente antoniano: il mutamento più notevole, rispetto alle leggende già analizzate, è la nuova consapevolezza che si attribuisce a Jocelino, responsabile della traslazione, singolarmente devoto al santo eremita perché da lui è stato salvato.

Il racconto comincia con le vicende di Guilielmus Cornutus...baro quidam nobilissimus et potens dicte Viennensis provincie...castri novi Albenciani, Moteque sancti Desiderii, necnon plurium aliarum arcium et locorum dominus<sup>466</sup>, che si impegna con un voto a compiere un pellegrinaggio a Gerusalemme, ma muore senza riuscire a soddisfarlo. Il voto passa dunque, per via testamentaria, al filium quem unicum habebat nomine Jocelinum, heredem suum universalem<sup>467</sup>, che trascorre alcuni anni rimandando continuamente l'impegno preso: Iocelinus tametsi pietate insignis heberetur aliis tamen negotiis implicitus sponsionem quam morienti patri fecerat longo tempore distulit adimplere<sup>468</sup>.

Per chiarire alcuni dubbi circa l'identità del cavaliere lo storico, smentendo una tradizione che doveva circolare, precisa che Jocelino non è il figlio di Guglielmo di Aquitania, *qui postmodum sub ordine eremitarum divi Augustini in sanctorum numerum est relatus*, poiché *Jocelinus longe ante beatum Guilielmum in humanis extitisse, divique Antonimi reliquias ad Viennensem provinciam multo ante ipsius beati Guilielmi tempora fuisse translatas, honorifice repositas*<sup>469</sup>. Come nelle tradizioni già analizzate, la vicenda è situata nel 1070, anche se lo storico indica la data con cautela:

rebus itaque domi pro tempore ordinatis Jocelini non contemnenda nobilium virorum caterva comitatu maritimo itinere Hierosolyniam petit, locaque sacrosanctis nostre redemptionis mysteriis consecrata devotissime visitavit. Quo autem id gestum sit anno, quia scriptum seu ab aliquo proditum non reperi, nequaquam possum salva historica fide pro certo asserere: sed quantum coniectura assequi, ac ex subsequuto postmodum rerum eventu verisimili metiri valeo, id ipsum arbitror circa millesimum atque septuagesimum dominice incarnationis annum contigisse<sup>470</sup>.

---

<sup>466</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 35v.

<sup>467</sup> *Ibidem*.

<sup>468</sup> *Ibid.*, f. 36v.

<sup>469</sup> *Ibid.*, f. 36r.

<sup>470</sup> *Ibid.*, f. 37r.

Ferito mentre sta combattendo nei territori degli Elvezi, presso il monte Giura, Jocelino è ricoverato, moribondo, in una piccola cappella dedicata a sant'Antonio eremita. Durante la notte – narra sempre Falco – una schiera di diavoli si contende il corpo del nobile e Jocelino si salva solo affidandosi al vecchio barbuto che gli si presenta come il patrono della cappella:

Tandem vero post multam malignorum spirituum impressionem, visus est  
grandeus senex barbatus, baculoque innixus illuc adventare, cuius presentiam  
multitudo demonum perhorrescens cepit aliquantulum retrocedere<sup>471</sup>.

Allontanati i diavoli e rivelata la sua identità, Antonio esorta il ferito a non differire oltre il pellegrinaggio e anzi lo incita a trasportare le sue reliquie in Occidente:

Noli timere, fili, ego sum sacelli huius servator et cultos: tibi que tanquam hospiti  
meo auxiliabor, et te ab iniuria defensabo: verum cave ne ultra differas promissam  
Hirosolymitanam peregrinationem adimplere sed statim ad illam pro voto patris  
accingere. Hanc autem pro impetrata tibi salute, tu mihi rependes gratiam, ut  
corporis mei reliquias ab orientalibus partibus ad has occidentales oras (dum  
redibis) cures transferendas. In quibus quidem occiduis partibus Christus dominus  
me post hac disposuit precelsius fore venerandum<sup>472</sup>.

Miracolosamente guarito dalle sue ferite, Jocelino intraprende il suo viaggio dopo aver scoperto che le reliquie sono custodite a Costantinopoli<sup>473</sup>. Qui il cavaliere combatte anche in difesa dell'imperatore e acquista così grandi meriti militari, tanto che non gli è difficile chiedere e ottenere il prezioso dono delle reliquie del santo, che giacciono quasi dimenticate per la difficile situazione politica bizantina:

magno itaque favore imperator dictum Jocelinum illiusque comites excepit,  
humanissimeque pertractavit. Iocelinus vero comitesque ut desiderii sui compotes  
efficerentur, delectati etiam imperatoris humanitate singulari aliquamdiu apud  
eundem manserunt. Hec ociose quidem, sed multis preclaris facinoribus domi ac

---

<sup>471</sup> Ibid. f. 36v.

<sup>472</sup> Ibid., f. 37r.

<sup>473</sup> Falco, riallacciandosi alla biografia di Atanasio, sottolinea che non è facile per il cavaliere scoprire dove sono conservate le reliquie di Antonio. Jocelino si reca prima a Gerusalemme, dove raccoglie informazioni sulla traslazione dall'Egitto a Costantinopoli: "Sepulchro igitur dominico et aliis venerabilibus locis pro salvatoris memoria devotissime visitatis, iam dictus Jocelino solícite percuntatus est quadam in parte beati Antonii corpus haberetur. Intellexitque (fama referente) sanctas beatissimi illius corporis reliquias pridem ad Costantinopolitanam urbem fuisse translatas, *Ibidem*que reconditas asservari." Ibid., f. 37v.

militie gestis, maximo in precio abiti sunt. Quum Iocelinus ipse suique comites devotionis gratia sepius ad ecclesiam veterem pergerent, in qua sanctum beati Antonii corpus erat reconditum, locum ipsum propter bellorum tumultus conspexissent propemodum derelictum, seu paucis tantummodo ecclesiasticis viris, usque rerum omnium penuria laborantibus custoditum, facile eisdem religiosis viris persuaserunt ut in Galliam ad meliores et tutiores sedes cum sanctis reliquiis se conferrent, ubi locus illis pulcherrimus atque commodissimus assignaretur, maioreque ipsi in precio ac veneratione quam in Grecia haberentur<sup>474</sup>.

Il racconto prosegue – dopo un elogio della regione di Vienne – con le vicende seguite all’arrivo delle reliquie nel Delfinato: la costruzione della chiesa, ritardata, ma infine voluta da Urbano II, l’insediamento dei benedettini nel priorato, la nascita della fraternità antoniana per opera di Gastone. Quello che ci interessa, però, a conclusione di questo viaggio nei racconti agiografici fioriti intorno alla figura di sant’Antonio abate, è notare come l’opera di Falco, a un secolo di distanza dalla composizione dei libri illustrati, ribalti il peso dei diversi racconti. Nei libri miniati le vicende di traslazione non sono nemmeno accennate, come se la presenza delle reliquie nell’abbazia bastasse da sola a raccontare la storia del viaggio del corpo dall’Egitto a Costantinopoli a Saint-Antoine. La narrazione di Falco invece, parte da presupposti diversi: il cuore del racconto non sono i miracoli di Antonio, ma la storia dell’ordine che da lui prende il nome, un ordine che negli anni trenta del Cinquecento è spesso bersaglio di critiche e attacchi, soprattutto nei paesi interessati dalla riforma protestante, dove messi in discussione sono non solo i privilegi economici goduti dagli ordini religiosi, ma anche il valore stesso del culto dei santi e delle reliquie e la veridicità dei racconti agiografici. È certo in questa congiuntura storica che sono da ricercarsi le cause delle grandi differenze che intercorrono tra i volumi miniati e l’*Antoniana historiae compendium*, opere dalle finalità molto diverse tra loro, ma concepite e composte tutte nell’abbazia di Saint-

---

<sup>474</sup> Ibid., ff. 38r-v. Come si può notare, dunque, Jocelino, per convincere alla donazione i religiosi che custodiscono il corpo, promette per le reliquie una sede più dignitosa. Solo in un secondo momento, secondo lo storico, il cavaliere si rivolgerebbe all’imperatore, chiedendone il consenso. Il permesso giunge *divina... gratia, ipsisque beati Antonii pio suffragante*, secondo la credenza, già citata, che il santo si sarebbe opposto alla traslazione, se contrario al trasferimento dei propri resti. È interessante notare che il cavaliere chieda il permesso di portare con sé il corpo all’autorità civile: è un retaggio di un’usanza antica, risalente al V secolo, quando le traslazioni di reliquie, ancora rare, richiedevano il consenso del potere civile. Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints* cit., pp. 37-38.

Antoine. In quest'ottica non è senza significato la scelta dello storico di presentare la figura di Antonio depurata delle leggende fiorite nel Medioevo, dando grande importanza al suo ruolo di direttore spirituale e narrando, con molti dettagli, l'impresa di Jocelino, quasi a riaffermare la guida della Provvidenza nella traslazione e la veridicità del racconto.



## Sant'Antonio all'inferno: le orazioni lombardo-abruzzesi

Il codice Casanatense 1808<sup>475</sup> contiene due poemetti in volgare dedicati a sant'Antonio. Il primo, la *legghenda de lo Beatissimo Egregio Missere Lu Barone Santo Antonio*, organizzato in circa 80 strofe di quartine monorime di otto-novenari chiuse da una coppia di decaendecasillabi su rima diversa<sup>476</sup>, presenta un interessante racconto della vita dell'eremita collazionato dalla biografia atanasiana e dalla *vita Pauli*, a testimoniare, ancora una volta, l'inscindibile legame instauratosi tra questi due testi che costituiscono il nucleo chiave dell'agiografia antoniana<sup>477</sup>. Un analogo legame tra le due fonti si riscontra anche ne *Le mystère sant Anthoni de Viennes*, una sacra rappresentazione contenuta in un manoscritto del 1503, ma risalente all'inizio del XV secolo, in cui si raccontano gli episodi fondamentali della biografia atanasiana, con una particolare attenzione non tanto ai contrasti con i demoni, ma al tormentato percorso dell'anima verso la salvezza, a cui segue l'episodio dell'incontro tra i due eremiti<sup>478</sup>.

---

<sup>475</sup> ROMA, Biblioteca Casanatense, 1808 (già e I, 4), cc. 133r-136v. *Terminus post quem* per la datazione del manoscritto cartaceo è un inno alle cc. 22r-v per l'avvenuta canonizzazione di Vincenzo Ferrer, proclamata il 12 giugno 1455. La miscellanea di prose e rime, in gran parte di argomento religioso, è opera di una sola mano ed è composta quasi certamente per uso privato, forse da un ecclesiastico, come sembra suggerire il suo chiudersi con una serie di formule di confessione (cc. 144r-156r) comprendenti anche i casi papali e episcopali e preceduta dalle immagini della Pietà e del *Christus patiens* (cc. 143 r-v), con palese riferimento alla *confessio*. La scrittura della *Legghenda* è a due colonne e occupa le cc. 133r-136v. Una lacerazione all'estremità inferiore della carta 36 ha fatto perdere alcuni versi delle ultime quattro colonne. Si veda per queste notizie M.E. Romano, *Schede per il testo della "legghenda" di sant'Antonio*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, 1984, p. 171, nota 3.

<sup>476</sup> Ibid., p. 171. L'orazione è pubblicata per la prima volta in appendice a E. Monaci, *Una legghenda e una storia versificate nell'antica letteratura abruzzese*, in "Rendiconti della reale accademia dei lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche", ser. 5a, V (1896), pp. 496-501. Numerose correzioni al testo pubblicato da Monaci sono in Romano, *Schede per il testo* cit., pp. 171-183.

<sup>477</sup> Chiaro è l'intreccio tra le due fonti, nonostante Monaci (*Una legghenda e una storia* cit., pp. 488-490) scriva che l'orazione "descrive la vita del Santo suppergiù come già si trova descritta in greco da Atanasio, vescovo di Alessandria e messa in latino da Evagrio diacono antiocheno. Qua e là il compilatore abruzzese, dove può, abbrevia, eccetto che in quei luoghi ne' quali ora l'apparizione d'un Centauro, ora quella di un Satiro portano sulla scena il meraviglioso e da quelle reviviscenze della mitologia pagana il racconto acquista colorito quasi romanzesco." Dell'intreccio tra le due fonti dà dettagliatamente notizia Romano, *Schede per il testo* cit., pp. 177-178.

<sup>478</sup> Per il testo del mistero si veda P. Guillaume, *Le mystère sant Anthoni de Viennes publié d'après une copie de l'an 1503*, [Gap-Paris, 1884], Torino, 1998. Sul testo, testimonianza dell'importanza del teatro come strumento pastorale, quasi una forma di sermone drammatizzato, si veda anche Paravy, P., *De la chrétienté romaine a la reforme en Dauphiné. Évêques, fidèles e déviants (vers 1340-vers 1530)*, Roma 1993, pp. 406-414. Curioso è notare che, nella scena dell'incontro con Paolo, il corvo porta ai due eremiti non un pane, come si legge nella *Vita Pauli*, ma la manna, un prodotto che il Delfinato, in cui veniva rappresentato il mistero, vantava tra le sue meraviglie, come ricorda anche Falco scrivendo *de dotibus specialibus viennensis provinciae*. Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., ff. 41r-42v.

Nell'orazione abruzzese il testo di Atanasio è seguito con un'attenzione quasi filologica, dalla nascita *in terra de Egipto*<sup>479</sup>, alla morte dei genitori, all'elemosina seguita dalla partenza per *lo deserto*<sup>480</sup>. Non manca l'accento alla sorella: per lei Antonio conserva come dote una piccola parte del patrimonio familiare, *per la maritare / se la sore lo volesse fare*<sup>481</sup>. L'eremita nel deserto è tentato dal demonio in diversi modi, prima con il ricordo dei suoi affetti e dei beni terreni<sup>482</sup>, poi dallo *spiritu de fornicacione*<sup>483</sup> e infine attraverso con un assalto di numerosi diavoli che riduce Antonio quasi in fin di vita, fino all'intervento di un compagno che lo porta al sicuro nella sua dimora<sup>484</sup>.

Dopo l'apparizione del diavolo in forma di animali<sup>485</sup> e l'arrivo di Cristo giunto a confortare le pene dell'asceta<sup>486</sup>, Antonio viene tentato ancora una volta con *uno grande disco de argento*<sup>487</sup> e *una grande tassa de oro*<sup>488</sup>, prima di mettersi in cammino, dopo l'illuminazione divina, alla ricerca di Paolo, verso il quale è indirizzato dal *centauro meczo homo et mecza como tauro*<sup>489</sup>, e dal satiro, *mecz a crapa et meczo como homo*. L'incontro con il primo

---

<sup>479</sup> Monaci, Una leggenda e una storia cit., p. 496.

<sup>480</sup> *Ibidem*.

<sup>481</sup> *Ibidem*.

<sup>482</sup> “Lo demonio giuli affare tentamento / et desseli quisto parlamento: / ch è la toa nobilitate? / Quanta avisti ereditate / et vivande delicate! / Non te ne prende pietate / del toa sore che av lassata? / Et mugliere potisti avere ornata!” *Ibid.*, p. 497.

<sup>483</sup> *Ibidem*.

<sup>484</sup> “Multo fece grande compagnia / de demoni una assemblaglia / sì grande fo la occisaglia / che perdio la voce et la memoria. / De sancto Antonio narra la istoria, / fragellato fo per tucto, / ad male porto fo conduco. / Non potea più fare mucto, / che stava quasi morto / uno confrate giòlo ad visitare / et cibo li portao per mangnare. / Quasi morto lo trovao, / fortemente lagrimao, / suso in collo lu levao, / al suo locho lo portao. / Et poi che fo saputo a la contrata, / multa grande gente fo assembrata, / grande populo fo venuto / per vedere lo bactuto / che jacea confonduto”. *Ibidem*.

<sup>485</sup> In questo caso l'orazione cita direttamente il testo latino, rendendo evidente che il suo compositore doveva conoscere la biografia atanasiana nella versione di Evagrio, o comunque essere in contatto con un chierico che lo indirizzasse nella stesura del suo componimento: “le demonia se assemblaro, / tucti quanti bene se armaro, / quillo loco assediato, / la figura loro mutaro. / Chomo bestie aveano la figura / chèssi lo dice la sancta scriptura; / *in figura leopardorum, / leonum quoque et ursorum, / alie vero thaurorum, / serpentum, aspidum, luporum.* / Et ciasciuno facea grande assalto / contra lo beato patre sancto.” *Ibid.*, p. 498. Romano (*Schede per il testo* cit., pp. 179-181) sottolinea il rapporto tra l'orazione e i testi latini “non condensati in un rimaneggiamento che inevitabilmente ne perderebbe, almeno in parte, la sostanza lessicale, ma ‘tagliati’ e però seguiti con tanta fedeltà da permettere restituzioni testuali”.

<sup>486</sup> “Da cielo apparse grande voce / sancto Antonio mese voce: / *Ubi era Christus?* Et dove stava / che le piaghe non me resanavi? / Dove fusti in primitate? / Una voce in veritate vende de la divinitate: / et io so tuo difenditore, / et ajo veduta la contencione / le demonia fugero / poy che la voce sì senterò; / jammai non apparerò / lo hedeificio resarcero. / Chillo loco fu bene restaurato / et lo sancto de omne male fo sanato.” *Ibidem*.

<sup>487</sup> *Ibidem*.

<sup>488</sup> Dove con ogni probabilità *tassa* sta per *massa*.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 499.

eremita si svolge nei modi consueti della narrazione geronimiana, con il pasto condiviso portato da *uno corbo multo scuro*, e il seppellimento di Paolo nel mantello portatogli da Antonio<sup>490</sup>, con l'aiuto di *dui liuni*.

Gli ultimi versi dell'orazione, che pare non conclusa, visto che il manoscritto è mutilo e non viene raccontata la morte di Antonio, contengono un significativo accenno al ruolo taumaturgico che Antonio ricopre nell'Occidente medievale, soprattutto per quei pellegrini che si mettono in viaggio verso il santuario in cui sono conservate le sue reliquie<sup>491</sup>: *sapesse per le contrate / la sua grande santitate, / le genti che erano malate / ad ipso giano per sanitate / lo sancto per gratia divina / ciascuna infirmitate si guariva*<sup>492</sup>.

Riguardo alla composizione del testo, Monaci ipotizza<sup>493</sup>, in base a un esame linguistico e metrico, che l'originale sia ben più antico di quello copiato nel manoscritto casanatense: la *legghenda* sarebbe da mettere in relazione con testi analoghi dedicati a santa Caterina e sant'Alessio, databili intorno al 1330.

Molto interessante è anche una seconda *Historia sancti Antonii*<sup>494</sup>, trasmessa dallo stesso manoscritto casanatense, che ci tramanda una leggenda agiografica che non trova riscontro nelle fonti già analizzate, ma che dovette avere – come dimostreremo attraverso l'analisi delle numerose varianti dell'orazione – una discreta diffusione, almeno nella penisola italiana.

La vicenda – che è ricca, fin dalla sua ambientazione, di dettagli anacronistici – ci presenta i genitori di Antonio come pellegrini in viaggio verso il santuario di Santiago di Compostela, come afferma l'autore, rivolgendosi direttamente agli ascoltatori: *per cortesia me degiate ascioltare, / de sancto Antonio ve voglio contare / lo patre e la madre accisonare / ad sancto Jacopo volsero andare*<sup>495</sup>. I due hanno contratto voto di castità prima di partire – come era usanza abituale per chi intraprendeva un pellegrinaggio – ma il marito, tentato dal demonio, rompe il voto e costringe la donna a giacere con lui:

---

<sup>490</sup> In questa parte mancano alcuni versi, per una corruzione del manoscritto.

<sup>491</sup> Sul tema del pellegrinaggio delfinale si rimanda, anche per ulteriori approfondimenti bibliografici, a Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 107-126.

<sup>492</sup> Monaci, *Una leggenda e una storia* cit., p. 501.

<sup>493</sup> Ibid., p. 496.

<sup>494</sup> L' *Historia sancti Antonii* contenuta nel manoscritto casanatense 1808 alle cc. 28-30 è edita sempre in Ibid., pp. 502-506.

<sup>495</sup> Ibid., p. 502.

la moglie et lo marito / per andare a lo apostolo beato / uno jorno per lo camino  
fo scandalizzato / et lo homo de lo nemico fo tentato / de jacere co la moglie  
como era uso / et la moglie lo prese ad parlare, / et dicili: o marito mio che  
dejamo fare? / ora non ce vogliamo la rea voluntate / questo viaggio faczamo in  
castitate / et lo marito li prese a dire / ora quisto facto non po rimanire; / io so tuo  
marito et tu sì mia moglie / non ài peccato se mme fai piacere / et la moglie li  
respose con grande ira: / czo che n'escie de lo nimico sia / et lo marito dexe:  
accoxì sia<sup>496</sup>.

Il bambino così concepito e predestinato alla dannazione nasce dopo nove mesi: è Antonio,  
*che lo patre et la matre lo tene in grande paura*<sup>497</sup>.

Passano gli anni e la madre confessa al giovane il suo destino: o figlio mio, poi che me lo ài  
ademandato / contare te voglio et dire tucto mio peccato / in de la via de sancto Jacopo biato /  
nui te demmo a lo inimico cane reneato<sup>498</sup>.

Antonio *quello non volse più audire*<sup>499</sup> e abbandonati i genitori, si allontana dal paese natale.  
Raggiunge prima *uno remito* e *altri sancti che sono religiosi*, ma tutti, conosciuta la colpa che  
lo macchia, lo allontanano. Si dirige allora a Roma, dove prende servizio presso *uno grande  
signore / uno cardenale de grande valore / lo papa lu portava in grande onore*<sup>500</sup>; anche in  
questa occasione però il pontefice, scoperto il motivo dell'atteggiamento malinconico del  
giovane, lo respinge duramente: *levate dacquà / partite toste et vacte ad delquare, / Antonio,  
ca consiglio te non saczo dare, et esse da fore de lo palaczo antico / che te non voglio per  
servo nè per amicho*<sup>501</sup>.

Di nuovo Antonio raggiunge *ad una montagna...uno sancto remito*; questa volta, raccontata  
la sua storia, è allontanato da un angelo di Cristo, che ordina all'eremita di non avere rapporti  
con il giovane dannato: *Che male fuy nato! – esclama Antonio disperato – che a mmale*

---

<sup>496</sup> *Ibidem.*

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>498</sup> *Ibidem.*

<sup>499</sup> *Ibidem.*

<sup>500</sup> *Ibidem.*

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 504.

*signore fui appresentato, / ca papa et cardinali me ando desprecato / et Jhesu Christo me ave abandonato / ora me cte porta ad quillo che fui dato*<sup>502</sup>.

Antonio si rassegna al suo destino: invoca il demonio e lo segue all'inferno, dove diventa portinaio: davanti a le porte de lo inferno, / dove ene lo foco e stante lo verno, / in de lo inferno grande remore se facea, / ad Antonio li fo data signoria<sup>503</sup>. L'arrivo dell'uomo all'inferno crea un notevole scompiglio: ottenuta la chiave, le porte de lo inferno...inserrate, Antonio non lascia né entrare alcun dannato né uscire alcun demonio: nulla anima intrarece non facea, / et tucti li demoni che trovava / de bon macze Antonio si lli dava / et nullo demonio ussire no lassava<sup>504</sup>.

I demoni decidono di allontanarlo: Antonio però chiede loro un documento ufficiale – *le carti belle et bone* – che attesti la sua salvezza.

L'asceta ritorna sulla terra, ma il diavolo continua a tentarlo: in questo caso l'orazione recupera il motivo della tentazione femminile già atanasiano e che ha avuto larga diffusione nel *corpus* agiografico antoniano anche grazie alla versione di Alfonso Buenhombre. All'eremita compare una *citella*, che gli chiede di prenderla *par mugliere*: Antonio la smaschera appiccando il fuoco su un letto e proponendole di *colcare in quisto lecto* con lui. *Lo nemico* si dichiara sconfitto: *non te poczo ingandare*<sup>505</sup>, è costretto a confessare, prima di scatenare contro Antonio *un focho ardente*. Questa volta però Cristo ha pietà di lui, e lo accoglie in paradiso: *Antonio non abe morte desperata / et in paradiso lo ave meretato*<sup>506</sup>.

Come appare chiaro anche da questa sintesi, l'orazione intreccia tra loro temi assai diversi, che solo in minima parte possono trovare origine nelle leggende agiografiche che già abbiamo analizzato. In primo luogo la situazione iniziale, del pellegrinaggio a Santiago, situa la vicenda nel pieno Medioevo, contraddicendo apertamente i dati storici della biografia antoniana. Forse l'origine di questo motivo si può trovare nel fatto che uno degli itinerari

---

<sup>502</sup> *Ibidem*. L'immagine di Cristo che abbandona Antonio può forse essere un debole legame con la biografia atanasiana, in cui Antonio porge a Dio le proprie lamentele per averlo lasciato solo durante gli attacchi dei demoni.

<sup>503</sup> *Ibid.*, pp. 504-505.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>506</sup> *Ibidem*.

utilizzati per raggiungere il santuario galiziano passava per l'abbazia di Saint-Antoine, che intrattenne con Santiago vivaci rapporti per tutto il Medioevo<sup>507</sup>.

Assai comune è invece la vicenda del fanciullo destinato, prima della nascita, alla dannazione per espiare colpe dei genitori, vicenda che si intreccia con il tema già della letteratura classica dell'andata di un vivo all'inferno: come illustra Monaci<sup>508</sup>, essa è presente nelle cantiche di Alfonso il Saggio, in uno dei conti di Gautier de Coincy, e in un passo dello *speculum historiale* di Vincent de Bauvais<sup>509</sup>: in tutte queste redazioni, tuttavia, come nella leggenda di Roberto il diavolo<sup>510</sup>, o in quella di Saint Sauveur l'ermite<sup>511</sup>, il protagonista riesce a salvarsi dalla dannazione per l'intervento miracoloso della Vergine. Alcuni paralleli possono essere istituiti anche con la leggenda di san Giuliano, predestinato, come un nuovo Edipo, all'uccisione dei genitori, destino al quale non riesce a sfuggire nonostante le sue lunghe peregrinazioni<sup>512</sup>.

---

<sup>507</sup> L'abbazia era, infatti, una tappa importante soprattutto per i pellegrini italiani che, provenienti dalla val di Susa, sceglievano di attraversare le Alpi non dal Monginevro, ma, più a nord, oltre il territorio di Novalesa, dal Moncenesio: da lì la strada proseguiva agevole verso Lione e Saint-Antoine. Bisogna ricordare che spesso chi intraprendeva il viaggio verso Santiago organizzava il suo percorso in modo da fare tappe nel più alto numero possibile di santuari: più reliquie onorava, e più santi invocava, stimolandone anche la concorrenza reciproca, maggiore era la possibilità di ottenere il miracolo. Il ruolo degli antoniani nel pellegrinaggio verso Santiago fu ratificato anche da Sisto IV, attraverso un regolamentato sistema di indulgenze. Lo stesso patronato di Santiago concesse inoltre agli antoniani, nel 1380, il diritto di edificare dei priorati lungo i principali itinerari che conducevano al santuario galiziano. Si veda Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 119-121.

<sup>508</sup> Monaci, Una leggenda e una storia cit., p. 491.

<sup>509</sup> In questo caso si tratta di un bambino concepito il Sabato santo, giorno in cui la Chiesa prescriveva di osservare il digiuno e la castità: *de puero in vigilia Pasche concepto, quem Dei genitrix eripuit ab Inferno*. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, Graz, 1965, VII, 115, pp. 263-264.

<sup>510</sup> Roberto I, duca di Normandia, detto Il Diavolo († Nicea 1035), è il padre di Guglielmo, futuro conquistatore d'Inghilterra. Secondo una diffusa leggenda, Roberto, figlio del re di Normandia, maledetto dal padre e scomunicato dal papa per i suoi delitti, ispirato da un eremita, trascorre sette anni di penitenza, fingendosi muto e non mangiando che il pasto dei cani. Un angelo gli ordinò di accorrere a liberare Roma assediata dai Turchi; liberatala, rifiutò di sposare la figlia dell'imperatore e ritornò alla sua vita in eremitaggio. La leggenda, apparsa dapprima in un poema francese (sec. XIV- XV), ebbe un'enorme diffusione come romanzo cavalleresco.

<sup>511</sup> Diffusa in Francia, è attestata da un componimento del XV secolo, il cui inizio, con il bambino concepito violando l'obbligo di castità del giovedì santo, è assai simile alla leggenda antoniana. Differisce però la conclusione perché il ragazzo, conosciuto dalla madre il suo destino, si mette in viaggio e incontra lungo la strada alcuni eremiti che non rinunciano ad accoglierlo nemmeno quando si accorgono che è scortato dal demonio. A questo punto è la Vergine in persona a intercedere presso Cristo per liberare l'eremita dalla predestinazione. Si veda R. Partini, *Lu nimmice de lu dimonie. Storia e leggenda di S. Antonio Abate*, in "Lares", XII (1923), pag. 134.

<sup>512</sup> La *Storia di san Giuliano* è narrata anch'essa da un'orazione popolare marchigiana, in cui ricorre il particolare del figlio che interroga i genitori e scopre il suo destino dopo averli visti piangere: si veda G. Cocchiara, *Il diavolo nella tradizione popolare italiana*, [Roma, 1945], Roma, 2004, p. 41.

Il caso di Antonio differisce dagli esempi riportati perché il protagonista si salva dal destino cui è predestinato soltanto per la sua abilità, truffando i demoni e senza che vi sia alcun intervento divino: anche le figure del papa e del cardinale, che potrebbero forse “assolvere” Antonio e liberarlo dalle sue colpe, lo allontanano senza prospettargli alcuna soluzione che non sia quella di andare all’inferno. Questa singolare posizione dell’autorità ecclesiastica, chiusa nella sua inflessibilità, ha fatto sospettare che dietro all’orazione vi sia un ambiente ereticale, forse quello della pataria lombarda<sup>513</sup>.

È infatti stato ampiamente studiato come la versione abruzzese della *Historia sancti Antonii* edita da Monaci sia solo un tassello di *corpus* più ampio di orazioni diffuse nell’Italia sia settentrionale, sia centrale<sup>514</sup>. La versione casanatense va affiancata a un altro frammento, sempre abruzzese, contenuto nel codice 44 G 27 della biblioteca Corsiniana, che si svolge in stanze monorime di cinque versi ed è ricca di numerosi settentrionalismi, che tradiscono l’origine lombarda del testo da cui questa seconda orazione deriva<sup>515</sup>. Il testo corsiniano, che è mutilo di tutta la parte iniziale e occupa una sola carta, annessa al codice, reca *in explicit* la dicitura *Istoria sancti Antonii finita fuit die decimo tertio mensis julii 1485*, ma è evidente che la scritta deve riferirsi alla data in cui fu copiata e non a quella di composizione dell’orazione. Ribaltando l’ipotesi di Monaci, Novati dimostrò che “i due testi...non debbonsi già considerare come poemetti dettati da giullari abruzzesi nel corso del Quattrocento, sebbene giudicare l’uno (il testo Corsiniano) semplice trascrizione, l’altro (il Casantense) rozzo e sgarbato raffazzonamento d’una stessa poetica composizione dettata nell’Italia settentrionale da un autore vissuto probabilmente a mezzo il secolo XIV”<sup>516</sup>.

I due testi pubblicati da Monaci, infatti, vanno collegati a una terza orazione, di chiare origini lombarde, conservata in un codice che agli inizi del XX secolo risultava di proprietà privata della famiglia Visconti di Mondrone. La miscellanea, derivante dalla rilegatura di tre

---

<sup>513</sup> Ibid., p. 172, nota 32.

<sup>514</sup> Come analizzato da Toschi, molti elementi, a partire da quello del fanciullo che ha una spettacolare velocità di apprendimento, o che interroga i genitori sulle ragioni del loro pianto, si ritrovano in un ampio *corpus* di orazioni, dedicate a sant’Antonio, ma anche a san Giuliano, sant’Alessio e santa Barbara, e diffuse in tutta l’Italia centrale, dalla Romagna all’Abruzzo. P. Toschi, *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze, 1935, pp. 59-63.

<sup>515</sup> La versione corsiniana è pubblicata per la prima volta, affiancata a quella Casanatense, da Monaci, *Una leggenda e una storia* cit., pp. 502-506.

<sup>516</sup> F. Novati, *Sopra un’antica storia lombarda di sant’Antonio di Vienna*, in *Raccolta di studi critici dedicata ad Alessandro d’Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento*, Firenze, 1901, p. 746.

codicetti, era posseduta tra il XIV e il XV secolo dal chierico Giovanni de'Crivelli, che fu probabilmente l'autore della raccolta, come testimoniano le numerose note da lui aggiunte ai testi. Alle carte 40r-45v è contenuto, “vergato in grandi e rozzi caratteri semigotici” da una mano evidentemente poco avvezza a maneggiare la penna<sup>517</sup>, un frammento<sup>518</sup> dell'*Istoria sancti Anthonii*, in strofe di cinque versi monorimi, in tutto simile, per le vicende raccontate, a quelle pubblicate da Monaci. Le carte sono databili, per una nota in cui il possessore, Giovanni Crivelli, racconta di un incidente capitatogli nel 1402<sup>519</sup>, alla fine del Trecento anche se è probabile che la *Istoria* risalga all'inizio del secolo e sia stata composta, come appare dalle sue particolarità linguistiche, tra Veneto e Lombardia.

Si diceva che l'ultima versione venuta alla luce, che appare anche essere la più antica<sup>520</sup>, è sostanzialmente identica alle orazioni abruzzesi: solo alcuni dettagli sono differenti e meritano di essere sottolineati. Al verso 121, all'inizio del racconto del ritorno di Antonio sulla terra e della tentazione della lussuria, invece del *e fecesse ipso una nobele cella* del manoscritto casanatense e del *va via Antonio a una cella* della versione corsiniana, si legge *in Viena avia una so cella*: se è corretta la trascrizione di Novati<sup>521</sup> saremmo di fronte a un'interessante contaminazione che dimostra come il ruolo del santuario delfinale abbia portato ad attribuire i natali di Antonio a Vienne e non all'Egitto del III secolo. Del resto anche la conclusione dell'orazione invita l'ascoltatore a recarsi in pellegrinaggio a Saint-Antoine a onorare i resti del taumaturgo:

chi volese el fogo scanpare / a so lo logo<sup>522</sup> convien andare, / le so reliquie sancte  
sconvien toccare /, encontinente comença meorare. / Tal ventura a 'l sancto, como

---

<sup>517</sup> Ibid., p. 748.

<sup>518</sup> Del quinterno nel codice restano soltanto quattro carte, con la perdita di una ventina di stanze.

<sup>519</sup> Nelle ultime carte del quinterno infatti si leggono alcuni esametri di Crivelli e la nota: “Millesimo quadringentesimo secondo die vigesimo secondo marcii Iovis in septimana sancta graviter adhuc paciebar in pede medo quem unus equus percussit die ultima februaryi apud Montem flaschonem”. F. Novati, *Sopra un'antica storia lombarda* cit., p. 749.

<sup>520</sup> Difficile è stabilire una cronologia interna al gruppo di orazioni: per Toschi (Toschi, *La poesia popolare religiosa* cit., p. 107-113) il frammento Corsiniano e il frammento Visconti sono due lezioni, una veneta e una lombarda, di uno stesso poemetto, ma indipendenti l'una dall'altra, di cui la versione Visconti rappresenta con ogni probabilità il testo più antico e più corretto. Rispetto a queste due versioni, quella Casanatense, con un tentativo di esprimere il racconto in quartine monorime, è una riduzione, un “raffazzonamento” abruzzese del poemetto lombardo, contaminato forse anche con altre fonti.

<sup>521</sup> L'orazione è pubblicata per la prima volta da Novati, *Sopra un'antica storia lombarda* cit., pp. 757-762.

<sup>522</sup> Il “so logo” lombardo diventa, nella versione corsiniana, un curioso *usso longo* che Monaci ipotizzava essere, non conoscendo il terzo poemetto, “un santuario, a onore del quale questa storia veniva cantata”. Monaci, *Una leggenda e una storia* cit., p. 495.



vo cuntare. / Io farò prego a Dio e a la soa mare / Sancto Anthonio cum divocione /  
che ve guardi dal fogo felone; / ela si ne perdone / e si ne cundughe a la so  
masone<sup>523</sup>.

I versi finali della versione lombarda contengono dunque il consiglio di recarsi a onorare le reliquie: esse vanno “toccate”, perché l’ammalato possa migliorare, con una ricerca di fisicità nel contatto con i corpi santi che è tipica della devozione medievale<sup>524</sup>.

De Bartholomeis, che nel 1926 ripubblica le tre orazioni<sup>525</sup>, oltre a precisare che il codice Casanatense 1808 sarebbe non abruzzese ma “proveniente da una località più meridionale”, ipotizza anche, per la versione veneto-lombarda contatti con il dialetto romagnolo e marchigiano. Tracce di una diffusione della leggenda versificata si trovano infatti anche nell’Italia nord-orientale, in un’orazione romagnola in cui Antonio è sempre concepito violando un voto di castità contratto durante un pellegrinaggio, anche se il santuario di destinazione non è facilmente identificabile: *U i era un rumit e una rumita / i i andeva inìz a Santa Gulgarita: “quel ch’a guadagnè nu par la vi / avlèn che sia de Felsolomì”<sup>526</sup> / I vens a guadagnè un fanciulèn, / i i mitè nom Antunièn*<sup>527</sup>. Lo svolgimento dell’orazione è identico a quello dei testi lombardi e abruzzesi, con Antonio che cerca invano come liberarsi dalla dannazione, fino a ridursi a diventare il portinaio dell’inferno: “dapù, Signor, c’a m’avì banduè / che venga incontra quel chi m’ha dunè”, dice Antonio prima di consegnarsi al

---

<sup>523</sup> F. Novati, *Sopra un’antica storia lombarda* cit., p. 792.

<sup>524</sup> I pellegrini volevano spesso toccare o baciare le reliquie: come da vivi i santi trasmettevano la loro *virtus* attraverso la loro presenza o il loro contatto, si pensava che così continuassero a fare anche dopo la morte e toccare le reliquie era dunque il primo desiderio di coloro che venivano a implorare un santo. La cosa più efficace era, evidentemente, il contatto diretto, senza alcun intermediario, e magari la possibilità di portare con sé una porzione dei sacri resti. Solitamente i pellegrini pregavano – e talvolta passavano un’intera notte, secondo la pratica dell’*incubatio* – davanti alla cassa o all’altare contenente le reliquie: numerose cronache e raccolte di miracoli ce li mostrano baciare il sepolcro, conficcare i denti nella cassa, strofinare le parti malate contro l’altare. Si veda P.A. Sigal, *L’homme et le miracle, dans la France médiévale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup>)*, Paris, 1985, pp. 36-37. Del desiderio di un contatto diretto con le reliquie ci parla anche Falco, raccontando come il reliquiario con il Santo Braccio fosse stato confezionato *affluentique populo venerandum et exosculandum exhibetur*. Falco, *Antonianae historiae compendium* cit., f. 62r. Bisogna tuttavia ricordare che in questo caso il contatto diretto con il reliquiario era riservato solo a pochi privilegiati: secondo gli statuti del 1477, *nec etiam indifferenter omnibus peregrinis ostendat ipsas reliquias, nisi personis honestis et per easdem requisitus*. Ancora più difficile era vedere da vicino le ossa contenute nella cassa: solo nel già citato itinerario del cardinale d’Aragona abbiamo testimonianza di un’ostensione straordinaria delle reliquie (Vedi sopra, p. 110).

<sup>525</sup> V. De Bartholomeis, *Rime giullaresche e popolari d’Italia*, Bologna, 1926, pp. 50-58

<sup>526</sup> Fel Solomì, o Felsolomì è una corruzione di *fels amig*, il diavolo.

<sup>527</sup> L’orazione è pubblicata, insieme a un’altra, faentina, di argomento simile, in *La poesia popolare religiosa in Romagna*, a cura di U. Foschi, con una prefazione di P. Toschi, Santarcangelo di Romagna, 1969, pp. 47-51.

demonio. Identica è anche la conclusione dell'orazione, con l'eremita ormai libero, che viene tentato dal diavolo travestito da donna.

Recentemente è venuta alla luce una quarta orazione, rinvenuta in un codice della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, del 1493<sup>528</sup>, proveniente dalla collezione della bergamasca famiglia Stuardi. La prima carta, che è un'aggiunta successiva al codice, come nel caso del manoscritto corsiniano, è in una grafia differente e parrebbe più antica, databile all'inizio del XV secolo. Il testo frammentario consta di 46 versi, i primi quaranta in strofe di cinque versi monorimi, gli ultimi sei divisi in due strofe di tre versi, sempre monorimi, e si configura come una versione assai simile al frammento settentrionale pubblicato da Novati, a conferma dell'origine della leggenda nel nord Italia e di una sua precoce diffusione.

Forse in rapporto con la tradizione giullaresca e dei cantastorie<sup>529</sup>, le orazioni hanno un "carattere religioso pratico", e sono da collegarsi - come si è segnalato - con le credenze taumaturgiche legate a sant'Antonio. Tale è la potenza evocativa di queste orazioni da far sì che esse siano rimaste nella memoria popolare come canti popolari, ancora recitati alla fine del XIX secolo: nel 1883 Finamore raccolse dalla voce dell'abruzzese Giovina Lamura *la stòrije di sand'Anduone*, imparata dalla madre analfabeta<sup>530</sup>. La prima parte della *stòrije* ha precise consonanze testuali soprattutto con la versione Casertense delle orazioni, con cui ha in comune l'origine meridionale, e racconta della predestinazione di Antonio concepito durante *lu vijagge sande / fin' a ssan Giacume bbeàte*<sup>531</sup>, e infine diventato *purtànare de 'mbèrne*, armato di una *mazza de fèrre*. La seconda parte del canto popolare, dopo la tentazione femminile presenta uno svolgimento del tutto diverso, che mescola elementi folklorici derivanti da diverse tradizioni: Antonio, sua madre e suo padre vengono bruciati e di loro restano soltanto i cuori, trasformati in tre mele e affidati a una giovane, che,

---

<sup>528</sup> BERGAMO, Biblioteca Civica Angelo Mai, cartaceo cassaf. 3.3 (già Phi 5 retro 7), c. 1. Il testo è pubblicato da L. Banfi, *Un nuovo lacerto settentrionale della leggenda di santo Antonio eremita*, in "Annali della facoltà di lettere e filosofia di Macerata", XXV-XXVI (1992-1993), pp. 551-552.

<sup>529</sup> Si veda Toschi, *La poesia popolare* cit., p. 72.

<sup>530</sup> G. Finamore, *Una leggenda popolare abruzzese*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari" II (1883), pp. 207-211.

<sup>531</sup> Ibid., p. 206.

cibandosene nonostante il divieto, partorisce miracolosamente, pur essendo vergine, *sand'Andonije*<sup>532</sup>.

Una canzone analoga è diffusa in Toscana, ed è stata raccolta in provincia di Arezzo: presenta ancora una volta una perfetta consonanza con l'orazione del manoscritto casanatense, anche se tralascia i motivi della predestinazione al demonio: *statim'a udire e statim'a 'scoltare / di sant'Antonio vi vò raccontare. / Non era nato e manco ngenerato /quando dal mal nemico io fu dato*<sup>533</sup>. Le peregrinazioni di Antonio, prima *ner un palazzo a servir un signore*, poi da un *santo romito*, lo conducono infine all'inferno dove resta per *trentasett'anni e tutte l'anime a l'inferno che andava / al santo paradiso l'armandava*, finché il diavolo gli permette di andarsene, donandogli anche le *belle carte* che attestino la sua salvezza: *e quando l'énno fatte e l'énno lètte/ 'l Signore l'aspettava a braccia aperte / e quando l'énno fatte e l'énno lètte/ 'l Signore l'aspettava a braccia ritte*.

Si noti, in tutte queste differenti versioni della leggenda, l'attenzione al documento scritto che Antonio si fa firmare dal diavolo in persona, per avere una carta che dimostri la sua salvezza: l'eremita, che lotta in un mondo ostile, ha imparato l'importanza della parola scritta per attestare e dimostrare i cambiamenti intervenuti nel suo *status*.

Una versione simile è tramandata anche in dialetto umbro, a testimonianza di una leggenda che trova una capillare diffusione in tutta la penisola italiana: singolare è la conclusione di questo canto, con Antonio che, ricevute dal diavolo le *carte noe* che attestano la sua liberazione dall'inferno, *se ne torna là lu locu / et p'alegria ci appiccia un gran foco*<sup>534</sup>, con l'eremita raffigurato come trionfatore sulle fiamme dell'inferno, ma anche come buffone che appicca, quasi per scherzo, il fuoco.

Questo tema, trasfigurato con elementi folklorici derivanti da un sostrato sicuramente pagano, ritorna in una leggenda sarda, in cui Antonio, nuovo Prometeo, va all'inferno non tanto per esserne il portinaio, predestinato alla dannazione, ma per sottrarre una scintilla con il suo bastone da eremita e donare così il fuoco agli uomini. Secondo un racconto raccolto a Orzieri

---

<sup>532</sup> Un'analoga vicenda della donna che trova un cuore umano, lo mangia e partorisce un santo è riferita in Sicilia a sant'Andrea, in Lituania a un eremita e in Bassa Bretagna a san Filippo Apostolo. R. Köler, *Leggenda di un sant'uomo bruciato e rigenerato*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", II (1883), pp. 117-120.

<sup>533</sup> A. Castelli, *Canti narrativi religiosi*, in "Vita popolare marchigiana", I (1896), pp. 7-9.

<sup>534</sup> M. Chini, *Canti popolari umbri* [Todi, 1918], Bologna, 1976, pp. 18-19.

da una ragazza analfabeta<sup>535</sup> Antonio prima di diventare eremita era un porcaro (e questo spiegherebbe, nel racconto popolare, l'associazione iconografica con il maiale) e un *porchetto* continuò ad accompagnarlo durante l'ascesi, anche quando il santo decise di recarsi all'inferno. Qui rimase tre giorni, andandosene poi con il *tau* diventato un tizzone e riuscendo così a sottrarre con l'inganno il fuoco ai demoni. Tracce di una tradizione analoga sono anche in un canto marchigiano, che riprende i *topoi* fondamentali della biografia atanasiana (*sant'Antonio era un signore / va a la messa 'scolta il vangelo / torna a casa, cambiò pensiero / tutto ai poveri donò*), mescolandoli con le vicende del viaggio dell'eremita all'inferno per rubare il fuoco:

sant'Antonio era un gran santo / che all'inferno visse tanto / fu il terrore del  
demonio / il deserto a sant'Antonio / sant'Antonio vecchierello / porta il fuoco  
sotto al mantello / pe' scaldà nostro Signore / che soffiava dal dolore<sup>536</sup>.

In queste leggende Antonio diventa una sorta di "Prometeo astuto e giocherellone"<sup>537</sup>, quasi una figura buffonesca, con caratteristiche da "briccone divino" e da "*trickster*"<sup>538</sup>: del resto questi elementi erano già presenti *in nuce* nelle orazioni lombarde e abruzzesi con la vicenda del santo che con l'inganno chiude le porte dell'inferno ai peccatori, fino a ottenere, per scritto, la sua salvezza. Si può addirittura affermare, sulla scorta di Di Nola<sup>539</sup>, che gli elementi della sfida contro i demoni e della provocazione erano già presenti nell'atanasiana *Vita Antonii*:

[Antonius] orans vero prostratus, post orationem clara voce dicebat: ecce hic sum ego Antonius, non fugio vestra certamina, etiamsi malora faciatis, nullus me separabit a charitate Christus. (...) Si quid valetis, si vobis in me potestatem Dominus dedit, ecce presto sum: devorate; si vero non potestis cur frustra nitimini?<sup>540</sup>

<sup>535</sup> F. Valla, *Sant'Antonio abate va all'inferno*, in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", I (1893), pp. 499-505.

<sup>536</sup> G. Ginobili, *La "canzona" di sant'Antonio abate* in "Lares", III-IV (1968), pp. 171-173.

<sup>537</sup> M. Niola, S. Antonio del porcello, in *Tra maghe santi e maiali. L'avventura del porco nelle lettere e nei colori*, a cura di P. Scarpi, Milano, 1988, pp. 114.

<sup>538</sup> Il termine, usato dal Di Nola (*Gli aspetti magico-religiosi*, cit., p. 246) è inglese e significa "briccone, imbrogliatore", colui che supera gli ostacoli attraverso *tricks*, "trucchi, artifici, inganni". Nel corrente lessico religioso viene definito "tricksteristico" il rapporto tra santo e diavolo quando questo si risolve grazie a interventi astuti e furbeschi del santo in contrapposizione ad analoghi interventi del demonio.

<sup>539</sup> Ibid., p. 240.

<sup>540</sup> *Vita Antonii*, coll. 855-858.

Nelle orazioni e in questi racconti leggendari il santo “si comporta in modi decisamente tricksteristici e buffoneschi, come di chi riesce a superare le difficoltà frappostegli (che sono in sostanza le difficoltà proprie del lavoratore della terra diseredato) con i sotterfugi, le abilità, gli inganni fondati sulla furbizia naturale”: il tono del conflitto fra il santo e il demonio si è ormai inesorabilmente spostato dal racconto dei tormenti diabolici al risalto dato alle furberie e alle invenzioni del santo e l'intervento del demonio scatena una serie di sotterfugi e di piccoli dispetti anche comici, ai quali il santo reagisce con decisione, riuscendo vincitore per le proprie abilità e per il proprio spirito di adattamento, più che per l'intervento di potenze soprannaturali<sup>541</sup>.

Un'immagine analoga è quella restituita da un canto popolare abruzzese, in cui ad ogni attacco del diavolo Antonio risponde con pari violenza o astuzia:

Sand'Andonie magnève le 'sagne / le magnève nghi la fercine, / lu demonie  
mmalandrine / ji l'à tote la fercine / sand'Andonie nin zi'ngagne / Nghi li mjiene  
magnève la 'sagne / (...) lu demonie, che lu foche / ji l'appicc - i – a ppoc' a poche  
/ sand'Anduone, clu bbastone / cacce fore la tendazione<sup>542</sup>.

“In tutti questi ultimi casi analizzati il santo del deserto è diventato un contadino, un bracciante povero, un pastore abruzzese, che si lancia affamato sul piatto festivo di pasta, o va a raccogliere lumache, o ha nascosto in una fossa le pere del suo raccolto, o rappezza i pantaloni consumati e così via. Il demonio è il birbone che gli crea le più strambe difficoltà e gli rende difficili i più umili atti della vita quotidiana, ma il santo non va in collera, perché sa di poter in ogni caso vincere il suo nemico ricorrendo a tiri altrettanto birboni. (...) Il demonio è la figurazione corpora e popolarmente accessibile del male, ma di un male non più definito

---

<sup>541</sup> A.M. Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi*, cit., p. 209 (per la citazione) e 243-247. Si veda in questo senso anche l'analisi di C. Guerrieri Crocetti, *Per una leggenda popolare abruzzese*, in “Rivista abruzzese di scienze, lettere e arti”, XXXIV, 5-6 (1919), pp. 285-300.

<sup>542</sup> Le “sagne” sono una pasta abruzzese fatta di farina e acqua, la “fercine” è la forchetta. G. Finamore, *Credenze e costumi abruzzesi*, II, [Palermo, 1890], Bologna, 1966, p. 95. Analoghe sono le versioni della canzone raccolte da Di Nola in Abruzzo, sia a Collelongo (“Sant'Antonio nel deserto / se magnava la ruchetta / il demonio per dispetto ci s'arrubba la fochetta / sant'Antonio non se 'ncagna / con le mani se la magna”) sia a Villavallelonga (“sant'Antonio per li valloni / s'iva magnenno li maccheroni / it i diavoli maledetti / se ce piglia la forchetta. / Sant'Antonio non se 'ncagna, / cu le mani se le magna”), sia a Collecorvino (sant'Andone nchi na scodelle / si magnève li tajuline / le demonie bèle bèle / j's'arrobbe la furcine / sand'Andone p'allòre n 'zi 'ngagne / ngli li mane si li magne). Episodi assai simili sono narrati nelle strofe successive dei canti, con il diavolo che sottrae all'eremita le pere mature nascoste in una fossa, che gli stacca i bottoni dai pantaloni o che lo fa rotolare nelle ortiche mentre è a caccia di lumache. Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi* cit., p. 191 e 247-249.

negli astratti termini delle teologie egemoni come radicale, cosmico o morale. Esso va ricondotto all'esperienza economica quotidiana, allo *status* umano delle plebi rurali, e si qualifica e si delinea, uscendo dalla nebulosità filosofica e teologica, come l'insieme dei rischi e dei fallimenti cui il contadino povero, il bracciante, il pastore sono periodicamente esposti: le alee economiche derivanti dai rapporti contrattuali con i proprietari, dai rischi di produzione, dalle intemperie atmosferiche, dalle morie degli animali, dalle malattie epidemiche, dalla deficiente lattazione ovina e vaccina, dalla carente fetazione del pollame di cortile e via di seguito. Sono incerti e alee che, pur separabili e individuabili in sede di analisi, si assommano nella mentalità rurale in un unico segnale esistenziale: la miseria o l'indigenza, sperimentata per il passato ed emergente come rischio e probabilità per il futuro”<sup>543</sup>

---

<sup>543</sup> Ibid., p. 250 e p. 252.

# Dall'agiografia alle immagini: i cicli illustranti la vita di Sant'Antonio abate

## **Antonio, Paolo, Onofrio e Pafnuzio: le Tebaidi**

Come si accennava, il recupero delle Vite dei Padri del deserto promosso a partire dal XIII secolo dall'ordine domenicano e diffusi rapidamente in numerosi ordini monastici, passa attraverso proposte che sono sia testuali, con l'opera degli autori delle *legendae novae* e il volgarizzamento del Cavalcanti, sia iconografiche, con la scelta, in diversi contesti, di affreschi o opere su tavola raffiguranti le Tebaidi, ossia rappresentazioni della società dei santi eremiti ritirati all'inizio dell'era cristiana nel deserto d'Oriente<sup>1</sup>.

Il tema iconografico trova una singolare declinazione nella Toscana del Tre-Quattrocento: numerosi esempi, a fresco e su tavola, permettono di costituire un *corpus* significativo di raffigurazioni di eremiti, in cui le figure di Antonio e Paolo e di Onofrio e Pafnuzio – quasi i loro doppi – costituiscono un elemento spesso centrale e immediatamente individuabile<sup>2</sup>. Nelle immagini che analizzeremo, infatti, spesso sono pochi gli asceti identificabili con facilità, affiancati da numerosi altri personaggi anonimi intenti alle più svariate attività: la vicenda paradigmatica che vede coinvolti i due primi eremiti, il viaggio di Antonio, il pasto condiviso, le esequie di Paolo, situazione che si ripropone quasi identica nella vicenda di Onofrio e Pafnuzio, doveva essere per l'osservatore una delle più note e delle più identificabili.

Nel Camposanto pisano, entro un paesaggio di rocce scoscese che costituisce il fondale più tipico di questo tipo di rappresentazioni, si dispiegano su tre registri trenta episodi dedicati alle vicende degli asceti della Tebaide. Eseguito, secondo un'attribuzione che è stata a lungo discussa, ma che oggi trova concordi i critici, negli anni trenta del XV secolo e quindi prima

---

<sup>1</sup> Per questa definizione C. Lapostolle, *Le démon de la perspective et le locus médiéval dans l'image: quand la solitude envahit la "cité du désert"*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, premessa di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, 1990, pp. 285-293.

<sup>2</sup> Per l'analisi di questo gruppo di opere mi riferisco al *corpus* stabilito da E. Callmann, *Thebaid Studies*, in "Antichità viva", XIV, 3 (1975), pp. 3-22 e rivisto da C. Lapostolle, *Le desert et ses images, l'images et ses lieux dans la peinture et la miniature française et italiennes du XIII au XV siècle*, thèse pour le doctorat nouveau régime, sous la direction de J.C. Schmitt, EHESS, Paris, 1987.

della peste del 1348 da Bonamico Buffalmacco<sup>3</sup>, il grande affresco che si dispiega sulla parete del cimitero pisano costituisce, insieme al trionfo della morte e al giudizio universale, un vasto programma didattico ed educativo, quasi uno “spettacolo” che si animava non solo grazie alla voce dei predicatori, ma anche attraverso le parole sparse nei cartigli lungo tutte le cornici, quelle che prendevano posto all’interno degli episodi rappresentati o che perfino uscivano dalle bocche dei personaggi dipinti a costituire un vero e proprio dialogo, in cui l’immagine sembra rivolgersi esplicitamente allo spettatore<sup>4</sup>.

Questo legame così stretto con il testo scritto, oggi in parte perduto per il deterioramento degli affreschi e ricostruibile solo attraverso la testimonianza di un manoscritto quattrocentesco<sup>5</sup>, presenta allo studioso un problema ricorrente nell’analisi delle Tebaidi toscane: molto spesso gli episodi narrati per immagini sono identificabili con il ricorso a una fonte scritta – che nel caso del Camposanto pisano è solitamente il volgarizzamento cavalchiano – ma spesso è

---

<sup>3</sup> Fondamentale in questo senso la proposta di L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, 1974: il critico – proponendo su base stilistica l’attribuzione a Buffalmacco, già avanzata dal Ghiberti – data gli affreschi prima della peste nera, e quindi prima della composizione del Decamerone, utilizzando largamente, come criterio di datazione, i cambiamenti avvenuti nella moda dopo il 1345. Gli argomenti avanzati da Bellosi, pongono la data degli affreschi intorno al 1333-1336, negli anni in cui era arcivescovo di Pisa il domenicano Simone Saltarelli. Secondo la proposta avanzata da Chiara Frugoni, morendo l’arcivescovo nel 1342 mentre si completava il ciclo, gli si volle tributare un onore speciale, rappresentandolo nell’affresco del giudizio finale mentre la sua anima veniva portata in cielo dall’angelo, come una sorte di panegirico per immagine. Inoltre il sarcofago contenente le spoglie dell’eremita Giovanni compare tuttora incastrato nel muro su cui è affrescata la Tebaide: l’inumazione dell’eremita preesistette sicuramente alla stesura dell’affresco della Tebaide poiché la cornice che lambisce il bordo inferiore dell’affresco della Tebaide è la medesima che circondava il corpo dell’eremita. Se si considerano dunque le date della morte dell’arcivescovo Saltarelli nel 1342 e di Giovanni il soldato intorno al 1332, e se si tiene in considerazione la notizia di Buffalmacco presente a Pisa nel 1336, si può collocare con buona approssimazione fra il 1336 e il 1342 il tempo di esecuzione del ciclo. C. Frugoni, *Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)* in “Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia”. Ser. 3a, XVIII, 4 (1988), pp. 1576-1577 e 1634-1643.

<sup>4</sup> Frugoni, *Altri luoghi* cit., pp. 1559-1560.

<sup>5</sup> Il codice Marciano italiano 204-IX riporta, tra numerose altre rime, tra cui, raccolte in nove strofe, quelle copiate dall’affresco pisano e intitolate *Notabili, li quali sono in Campo Santo in Vita patrum*. I versi, ricondotti minuziosamente ai diversi episodi degli affreschi pisani sono pubblicati da S. Morpurgo, *Le epigrafi volgari in rima del “Trionfo della morte”, del “Giudizio universale e Inferno”, degli “Anacoreti” nel Camposanto di Pisa*, in “L’arte”, II, 1899, pp. 51-87. La presenza delle scritte a corredo degli affreschi suscitò il disprezzo del Vasari che arrivò a costruire un curioso aneddoto per spiegare i motivi della scelta e insieme per metterla alla berlina. A Pisa nella chiesa di San Paolo a Ripa d’Arno, Bonamico Buffalmacco lavora in compagnia di Bruno di Giovanni, che si lamenta della mancanza di espressività delle sue figure. Allora Bonamico, per burla, gli insegna a mettere delle parole che escono dalla bocca dei personaggi: “l’uso delle scritte diventa così l’emblema di una rozzezza intellettuale che cerca una facile scappatoia al problema della vivezza della rappresentazione, prendendo alla lettera una metafora e dilatandola”. L. Bolzoni, *La predica dipinta. Gli affreschi del “trionfo della morte” e la predicazione domenicana*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino, 1996, p. 99.



difficile per il critico individuare con esattezza il testo da cui sono tratti *tutti* gli episodi raffigurati<sup>6</sup>: il documento iconografico rimanda ad altri testi, a raccolte di *Vitae patrum* o a volgarizzamenti in parte diversi da quelli a noi pervenuti, e insieme costituisce una sorta di catalogo degli episodi più letti, commentati, raccontati delle vite dei padri del deserto.

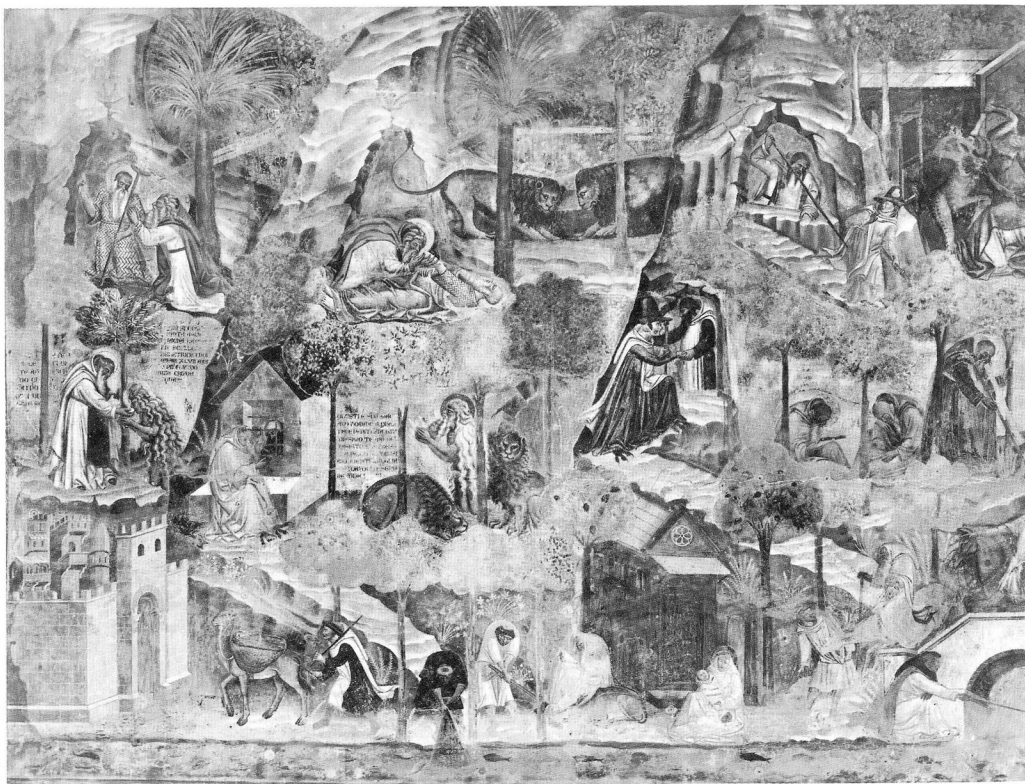
L'affresco del Camposanto pisano si configura infatti come una sorta di “antologia della vita perfetta”, in cui i singoli episodi si affastellano dando a prima vista l'impressione di essere disposti in modo casuale. In realtà – come analizza Chiara Frugoni – essi sono incatenati in uno schema rigoroso che suggerisce un percorso lungo le vie dell'ascesi: la parte più alta è dedicata a illustrare la perfezione raggiunta e la vittoria sul demonio – e infatti vi compare, a soccorso degli asceti, addirittura il Cristo – la mediana è la zona della prova, della tentazione, la striscia inferiore è quella dove i pericoli sono maggiori e gli attacchi del maligno più violenti, in cui, allusivamente, è maggiore la vicinanza a Pisa, e dunque alla società peccatrice, destinataria del messaggio che il programma del ciclo intende indirizzarle<sup>7</sup>. Attraverso un preciso gioco di rimandi, per analogia e per antitesi, si supera la parcellizzazione in tanti episodi giustapposti: come in una grande macchina teatrale ogni elemento trova la sua giustificazione e la sua precisa posizione.

È nella prima fascia, quella dedicata alla perfezione della vita eremitica, che si inserisce il racconto dell'incontro tra Antonio e Paolo: l'affresco inizia significativamente proprio con le vicende dei due primi eremiti, come il volgarizzamento cavalchiano, con Antonio raffigurato in ginocchio di fronte a Paolo, all'inizio riluttante a concedergli udienza, per poi proseguire, con estrema concisione, con la scena del seppellimento dell'eremita di Tebe. Antonio è raffigurato chino sul compagno, ormai morto, rigido e avvolto nella tunica di foglie di palma, mentre due leoni stanno alle sue spalle scavando la fossa: il gesto dolcissimo con cui avvicina al volto la mano dell'asceta morto è carico di tenerezza e affetto e insieme di malinconia per la repentina perdita del compagno.

---

<sup>6</sup> Assai interessante in questo senso l'analisi di M. Corsi, *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena. Studio iconografico*, Siena, 2005, che nota come anche nel caso della Tebaide nel chiostro senese di Santa Marta sia impossibile ricondurre tutti gli episodi raffigurati a un'identica fonte. Un discorso analogo può essere svolto anche per il Camposanto pisano, in cui il Cavalca è la fonte principale, ma non esclusiva, delle scene. Si veda in tal senso B.K. Dodge, *Tradition, innovation and technique in Trecento mural paintings: the frescoes and sinopie attributed to Francesco Traini in the Camposanto in Pisa*, Baltimore, 1978 e Id., *The role of the sinopie in the Traini cycle in the Camposanto, Pisa*, in *La pittura nel XIV e nel XV secolo*, a cura di H.W. van Os e J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna, 1983, pp. 125-153.

<sup>7</sup> Frugoni, *Altri luoghi cit.*, pp. 1585-1586.



Bonamico Buffalmacco, Tebaide, Pisa, Camposanto (particolari).

L'antica iscrizione in versi, pubblicata da Morpurgo, serviva e integrare e raccontare gli episodi non direttamente raffigurati e faceva preciso riferimento non solo ai due momenti raffigurati, la vita di Paolo nel suo eremitaggio e il suo seppellimento, ma anche all'episodio del corvo, omesso negli affreschi :

ecco il primo heremito sancto Paulo / che cento anni tal vita in romitorio /  
pugnando contro carne e contro al diau(o)lo / li leoni fecen la fossa al suo mortorio  
/ il corbo li recò il pane quaranta anni /mangiando herbe et acqua sença panni<sup>8</sup>.

Al racconto dell'incontro tra i due eremiti seguono immediatamente, nell'affresco così come nelle storie del Cavalca, le vicende di Antonio, riproponendo un analogo modello di vita eremitica: è come se le storie procedessero in secondo piano nel fondale roccioso, da cui si staccano due picchi, per trasformarsi in due grandi scale ricurve, convergenti verso il ponte in primo piano dove il diavolo a cavallo sta per andare a tentare i monaci più vicini alla città. Le due rampe disegnano come un grande cerchio, a sottolineare il soggetto che sta esattamente al centro, nucleo generatore di quasi tutto l'affresco: l'incontro e il colloquio di san Macario con un teschio pagano, una riflessione sulla caducità del corpo umano mortale in contrasto con l'eternità dell'anima. Le storie di sant'Antonio che proseguono passando *dietro* le quinte rocciose rendono immediatamente distinguibili i due tempi della narrazione: sullo sfondo si snodano gli *exempla* del passato in cui ogni eremita è un santo e ha un nome e una precisa vicenda agiografica, mentre in primo piano scorre il tempo recente, in cui gli eremiti sono anonimi, intenti a varie occupazioni, a fabbricare cucchiari, intrecciare ceste di vimini, procurarsi il parco sostentamento, leggere libri santi o dedicarsi a una profonda meditazione<sup>9</sup>. Dietro le due scale che conducono al ponte centrale continuano dunque le vicende di Antonio, con l'eremita prima battuto ferocemente dai demoni di fronte al suo romitaggio, poi confortato da Cristo e infine vittorioso sui diavoli, inginocchiati, vinti, scacciati solennemente con un gesto imperioso. Non sappiamo se anche questi episodi fossero corredati da iscrizioni: assai chiaro comunque è il legame con i testi, la *Vita Pauli* e la *Vita Antonii*, e la scelta di raffigurare episodi ben precisi, emblematici e facilmente riconoscibili.

---

<sup>8</sup> Morpurgo, *Le epigrafi volgari* cit., p. 71.

<sup>9</sup> Si veda, per queste osservazioni sulla "macchina teatrale" degli affreschi degli anacoreti, ancora Frugoni, *Altri luoghi* cit., pp. 1592-1600.

Nella fascia mediana del grande affresco, quella che Chiara Frugoni chiama “il luogo della prova”<sup>10</sup>, in cui più marcata è la presenza del demonio, e soprattutto manca l’intervento divino che giunge a confortare gli eremiti nel loro percorso di ascesi, trovano spazio le vicende di Onofrio e Pafnuzio, significativamente poste al di sotto della storia di Antonio e Paolo, a rimarcare ancora una volta il significato esemplare che il racconto della *Vita Pauli* rivestiva per gli asceti tebani.

La vicenda di Onofrio e Pafnuzio si svolge nella metà destra dell’affresco, con la raffigurazione dell’incontro tra i due asceti, sotto l’albero di palma<sup>11</sup>. Intorno alle due figure accovacciate, chiuse l’una nel proprio mantello, l’altra nei lunghi capelli bianchi, secondo il *topos* dell’eremita villosa, si svolge una scritta, questa volta non in versi, ma in prosa che illustra il significato della scena: *questo abate Pannufio per volontà di Dio andò cercando nel gran deserto di Tebaide per trantacinque giornate nel quale trovò certi sancti padri*<sup>12</sup>. Un’altra scritta è tuttora solo parzialmente visibile alle spalle di Onofrio e sempre Morpurgo trascrive le prime e le ultime parole che erano ancora leggibili alla fine del secolo XIX: *questo sancto...da XXX anni si pasce di questo cibo che uno angelo li reca*. Un’ultima frase accompagna la conclusione della vicenda (*qui li leoni fanno la fossa per lo corpo di Onofrio*): la scena ripropone uno schema analogo a quella del seppellimento di Paolo, anche se manca il gesto affettuoso della mano del defunto portata teneramente al viso.

Sempre secondo il manoscritto quattrocentesco – che tuttavia forse la riporta mutila – una lirica accompagnava anche questa scena:

del contemplar che nel deserto amate / ponete ad questi Padri Sancti cura / li giusti  
et virtuosì riguardate / Panutiuo et Nophrio pieni de dirittura; / di verno li gran  
fredi et li gran caldi di state / nudi sofferson che sopra natura / molti anni stettero  
sempre in tentatione / (...) la carne e ‘l mondo con molta astinentia / per campar  
poi della infernal sententia. / Seguite adunque la lor sancta via / per far del campo  
una bella partita<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 1600.

<sup>11</sup> Non è chiaro se gli eremiti stiano semplicemente conversando o se invece attendano il pasto miracoloso portato dagli angeli: in questa zona, dove si inseriva una specie di edicola che coronava la tomba di Giovanni il soldato, gli affreschi sono stati in parte restaurati e ridipinti.

<sup>12</sup> Morpurgo, *Le epigrafi volgari* cit., p. 71.

<sup>13</sup> Ibid., p. 78.



Si noti come in questo caso i versi non siano descrittivi, ma contengano, rivolgendosi direttamente allo spettatore con l'uso dell'imperativo, l'esortazione morale ad abbracciare il modello di vita ascetica seguito dagli anacoreti.

Come efficacemente sottolinea Lina Bolzoni, le scritte in volgare non narrano, ma moralizzano, e difficilmente costruiscono un "doppio" dell'immagine affrescata: cercano anzi di controllare e indirizzare quella tensione che si crea quando sono presenti i due poli della scrittura e della pittura. È come se una voce fuori campo si rivolgesse a un personaggio spettatore, anch'esso fuori dalla scena: "le epigrafi in versi puntano a trasformare l'immagine sensibile in immagine mentale, a caricare la prima di significati morali e di tensione emotiva così da renderla capace di operare sulle diverse facoltà della mente"<sup>14</sup>.

È in questo senso che l'affresco del Camposanto pisano costituisce un tassello importante nel recupero delle *Vitae Patrum* da parte dei domenicani: ai primi decenni del Trecento – il periodo a cui risale la costruzione e la decorazione del Camposanto – si datano le prime raccolte di prediche in volgare, con le trascrizioni di prediche realmente pronunciate, come nel caso di quelle di Giordano da Pisa, o le rielaborazioni, come per gli scritti del Passavanti e di Domenico Cavalca e con il passaggio "da discorso di consumo, che si brucia nel breve spazio della comunicazione orale, a modello, a discorso di ri-uso"<sup>15</sup>. Solo nel contesto della predicazione domenicana si può cogliere il significato dell'ideazione del sistema iconografico del grande ciclo pisano, la progettazione e insieme la creazione di un pubblico cittadino in grado, a diversi livelli, di "leggere" gli affreschi, di "farsi coinvolgere in quel circuito tra parole e immagini – e fra immagini esteriori e immagini interiori – che il programma degli affreschi richiede, prevede e anzi si sforza in ogni modo di produrre e controllare"<sup>16</sup>.

Il deserto – immagine emblematica di una scelta di vita, o almeno di una condizione di isolamento interiore che renda possibile la meditazione e la contemplazione – diventa così, negli affreschi pisani come nei testi contemporanei, la concretizzazione di un luogo 'altro', storicamente lontano nel tempo e nello spazio, ma ancora riproducibile in una dimensione interiore: nel momento stesso in cui la predicazione domenicana si è fortemente radicata nella

---

<sup>14</sup> Bolzoni, *La predica dipinta* cit., p. 105.

<sup>15</sup> Ibid., p. 99.

<sup>16</sup> Ibidem.

città, facendo i conti con le trasformazioni avvenute a livello economico, sociale e culturale, essa costruisce una propria dimensione di alterità riproponendo il modello del deserto.

Si accennava come il tema della Tebaide abbia trovato nella Toscana tra Tre e Quattrocento numerose declinazioni, non tutte riconducibili all'ambiente domenicano: il modello del deserto, del recupero delle esperienze ascetiche accomuna ordini religiosi diversi che vedono nei monaci della Tebaide insieme un modello da imitare e un tema di riflessione e meditazione.

A Siena, nel chiostro interno del convento femminile di Santa Marta, fondazione agostiniana del 1328, si svolge la raffigurazione di un'altra Tebaide, oggi assai rovinata: per la sua particolare collocazione bisogna supporre che le immagini in questo caso si riferissero direttamente ed esclusivamente alla monache. Gli affreschi occupano due pareti, di cui quella sud-ovest, con vari episodi tutti legati a storie di santi eremiti, è quella meglio conservata. Gli affreschi della parete sud-est, identificati recentemente come scene della vita di san Girolamo, sono stati portati alla luce solo in seguito ai restauri negli anni 1988/1989, ma si presentano in uno stato abbastanza frammentario e a causa delle lacune numerose scene risultano illeggibili: bisogna immaginare che fossero disposti in modo da formare una fascia continua, e che, in seguito al rifacimento architettonico del chiostro, le scene superiori su entrambe le pareti abbiano subito dei danneggiamenti e siano state in parte nascoste dall'inserimento di una nuova copertura con volte a crociera. Autore del ciclo, datato tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, sarebbe Benedetto di Bindo<sup>17</sup>. Anche in questo caso, tra i numerosi episodi che si susseguono e raccontano spesso vicende minori della vita eremitica, oggi difficilmente identificabili perché non è ancora stato reperito il testo di partenza, le vicende di Antonio e Paolo hanno un risalto particolare, perché sono le uniche facilmente leggibili anche per l'osservatore moderno. Dopo la prima lunetta, lacunosa e di difficile interpretazione, in cui si individua una monaca che schiaccia una figura diabolica e al di sotto tre monaci in

---

<sup>17</sup> Gli affreschi furono riferiti dal Berenson (B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works, with an index of place*, London, 1957-1968, III, 1 p. 202) a Gualtieri di Giovanni, erroneamente considerato l'autore della decorazione della Sagrestia del duomo di Siena. Una svolta nell'attribuzione si ebbe nel 1980 quando il Boskovits (M. Boskovits, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese di primo Quattrocento*, in "Paragone", XXXI, 359-361 (1980), pp. 3-22), ridimensionando la figura di Gualtieri di Giovanni propose l'attribuzione a Benedetto di Bindo, ritenendolo responsabile anche degli affreschi nella sagrestia del duomo senese. Per la vicenda attributiva degli affreschi si veda Corsi, *Gli affreschi medievali* cit., pp. 75-78, e più brevemente Id., *Il ciclo eremitico di Santa Marta a Siena*, in *Santità ed eremitismo nella Toscana medievale*, a cura di A. Gianni, Siena, 2000, pp. 91-107.

conversazione, in mezzo ai quali si trova un maiale<sup>18</sup>, al centro della parete affrescata, in una posizione di grande rilievo, si trova la narrazione dell'incontro tra Antonio e Paolo: partendo dall'alto si vede un anziano monaco, con un'aureola intorno alla testa, seduto di fronte a un altro personaggio, in parte scomparso per l'innesto della volta. Si tratta del pranzo di Antonio e Paolo, momento tipico ed "eucaristico" della vicenda dell'incontro tra i due eremiti. Nella parte inferiore della lunetta, conservata in pessimo stato, sono raffigurate la morte e seppellimento di Paolo, ancora ben individuabile per la tunica di foglie di palma. Il ciclo continua con episodi più difficilmente identificabili, in cui ad agire non sono gli eremiti più famosi, come Antonio e Paolo, o Onofrio, Pafnuzio, Macario, Maria egiziaca, ma monaci intenti, nel paesaggio roccioso delineato in monocromo<sup>19</sup>, alle loro attività quotidiane: con ogni probabilità le scene hanno un significato più esemplare che narrativo e vengono proposti alle monache esempi positivi da imitare, ponendo l'accento, anche con esempi negativi, sulla fragilità umana di fronte alle continue insidie del diavolo. Si noti tuttavia che il contesto in cui si trovano gli affreschi è ben diverso da quello del caso pisano: anche se alla fine del Trecento le esperienze eremitiche erano diffuse, soprattutto in Italia centrale, queste non erano giudicate adatte a una comunità femminile, per cui il deserto spesso veniva reinterpretato non come l'isolamento in un eremo lontano dalla città, ma come la reclusione volontaria in una comunità di clausura.

La morte e il seppellimento di Paolo compaiono ancora in una Tebaide affrescata in Santa Maria della Scala a Siena in un ambiente di cui non è possibile individuare l'originaria destinazione<sup>20</sup>. Venuti alla luce con una casuale scoperta nel 1999-2000, gli affreschi sono

---

<sup>18</sup> Torriti ipotizza, per la presenza del maiale, che uno degli eremiti sia Antonio, anche se nessuno dei personaggi rappresentati ha l'aureola. Si veda, per la discussione di questa ipotesi Corsi, *Il ciclo eremitico* cit., p. 97.

<sup>19</sup> È stato notato come il monocromo sia una scelta consapevole e meditata, rispondente a un preciso programma teologico, quasi un veicolo della propaganda agostiniana dell'osservanza regolare contro il mondo "colorato" della sensualità. Su otto conventi o ex-conventi in Toscana dotati di affreschi monocromi, sette appartengono infatti all'ordine degli eremiti agostiniani e cinque sono situati nell'area di clausura. Si veda a questo proposito T. Dittlbach, *Nelle distese e negli ampi ricettacoli della memoria. La monocromia come veicolo di propaganda dell'ordine mendicante degli agostiniani*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino*, a cura del centro studi "Agostino Trapè", Roma, 1992, pp. 101-107.

<sup>20</sup> Il ciclo di affreschi decora completamente una sala non particolarmente vasta chiusa da una volta a botte, che si trova al piano interrato dell'ospedale, sul lato sinistro dei cosiddetti voltoni, cioè della grande scala coperta che sbocca sulla Piazza della Selva. Il locale è contiguo alle stanze dell'antica Compagnia della Madonna sotto le Volte e prossimo alla zona un tempo occupata dalla Compagnia di san Girolamo e dal cimitero, la cui chiesa si trova sul lato opposto della strada coperta. Nascosta al di sotto di replicate scialbature, metà della superficie pittorica è riapparsa un po' rovinata dalle infiltrazioni d'acqua, mentre l'altra metà, sigillata da un'intercapedine costruita nel 1738 con la scala d'accesso alla Compagnia della Madonna, si trova in eccellente stato di

attribuibili a un artista della cerchia dei Lorenzetti e databili in base ai dettagli di alcuni abbigliamenti al 1341-1345. Anche in questo caso, se si eccettuano le vicende di Antonio e Paolo, molte scene sono un *unicum* iconografico e non compaiono in altri cicli eremitici: la storia dei due primi eremiti tende quindi a configurarsi come una vicenda esemplare e fondativa, come se solo attraverso l'incontro tra i due eremiti il deserto fosse diventato una città abitata da monaci e non solo un luogo di solitaria ascesi. La Tebaide, nell'immaginario medievale degli ordini religiosi che propongono un modello eremitico, non è una vera e propria alternativa alla città, ma ne diventa una sorta di appendice, un luogo selvatico che garantisce la civiltà, una possibilità di rifugio per coloro che fuggono il mondo abitato, e sempre più spesso, una metafora della solitudine del monaco che, condannato a vivere in luoghi di perdizione, costruisce faticosamente il suo percorso di ascesi<sup>21</sup>.

Con il passare degli anni il modello eremitico riproposto da domenicani o agostiniani smette di essere attuale: è un processo che si nota con chiarezza negli affreschi sempre raffiguranti due Tebaidi nell'eremo agostiniano di Lecceto<sup>22</sup> e nel capitolo del convento di Monte Oliveto maggiore. Come evidenzia con chiarezza Maria Corsi, nel primo caso gli eremiti sono osservati da due personaggi all'estrema sinistra, come se gli anacoreti fossero separati dallo sguardo dello spettatore reale da un muro di cinta, che li isola nella perfetta solitudine del *claustrum*. Radicalmente cambiato è l'approccio al soggetto, pur nella continuità iconografica, e si passa da una funzione più propriamente pedagogica, con un chiaro significato morale, a un interesse di tipo quasi storico, di recupero delle origini della propria tradizione eremitica. Non pare un caso che non sia possibile nella Tebaide di Lecceto riconoscere alcun eremita tradizionale, ma solo monaci anonimi, intenti alle loro occupazioni nel deserto. Un discorso analogo può essere fatto per gli affreschi nel capitolo di Monte Oliveto Maggiore, in cui non siamo più di fronte a una vera e propria Tebaide, ma a singole figure di eremiti, riconoscibili grazie a iscrizioni con il loro nome, una spia, forse, del fatto che essi non fossero più identificabili con facilità in altro modo<sup>23</sup>.

---

conservazione. Si vedano A. Bagnoli, *La "Tebaide" dello spedale di santa Maria della Scala a Siena. Alcune considerazioni preliminari*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia, 2001, pp. 155-161 e Corsi, *Gli affreschi medievali* cit., pp. 115-119.

<sup>21</sup> Lapostolle, *Le démon de la perspective* cit., p. 293.

<sup>22</sup> Su Lecceto, vedi sopra p. 35 nota 98 e in particolare Catoni, *Gli affreschi quattrocenteschi* cit., pp. 89-90.

<sup>23</sup> Numerose riflessioni interessanti circa gli affreschi di soggetto eremitico a Lecceto e Monteoliveto in Corsi, *Gli affreschi medievali*, pp. 120-121.



Interessante è anche il caso di un gruppo di Tebaidi su tavola, sempre di origine toscana. Molto studiati nei loro reciproci rapporti<sup>24</sup>, questi dipinti costituiscono un *corpus* oggi disperso tra diverse collezioni, ma provengono tutti dalla Firenze del primo Quattrocento. In particolare, la cosiddetta Tebaide Esztergom-Christie, con una larghezza in origine vicina ai 3 metri, smembrata in due pannelli, di cui il primo è conservato al Museo di Esztergom, il secondo in una collezione privata inglese<sup>25</sup>, eseguita intorno al 1400 da Mariotto di Nardo, forse è il prototipo per due repliche successive, attribuite al giovane Beato Angelico. Definita da Boskovits un “tentativo di rievocare, tramite immagini idilliache dell’esistenza dell’anacoreta, che trascorre con la preghiera e lo studio nella natura, nell’amorevole compagnia dei confratelli e di affettuosi animali selvatici, le origini eremitiche della vita monastica in un momento di crisi”<sup>26</sup>, la tavola presenta nell’angolo inferiore sinistro la vicenda dei funerali di Efrem<sup>27</sup>, a cui assistono gli eremiti<sup>28</sup>, nella zona mediana sant’Onofrio in preghiera, coperto solo da barba e capelli lunghissimi, e nell’angolo in alto a destra la

<sup>24</sup> Si vedano G. Achenbach, *An early italian tabernacle* in “Gazette des Beaux-Arts”, ser. 6<sup>a</sup>, XXV (1944), pp. 127-152; J.R. Martin, *An early illustration of the Sayings of the fathers*, in “Art Bulletin”, XXXII (1950), pp. 291-295 e Id., *The illustration of the Heavenly ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, E. Callmann, *A quattrocento Jigsaw Puzzle*, in “The Burlington Magazine” XCIV, 650 (1957), pp. 149-155; Callmann, *Thebaid Studies* cit.; Lapostolle, *Le desert et ses images* cit., pp. 61-64, con le relative schede in appendice; M. Boskovits, *Angelico, Scene di vita degli eremiti della regione di Tebe*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, a cura di L. Bellosi, Milano, 2002, scheda 22, pp. 165-167 e scheda 23, pp. 168-171.

<sup>25</sup> Fu battuta all’asta il 28 giugno 1964 (lot. 47) da Christie’s.

<sup>26</sup> Boskovits, *Angelico* cit., scheda 23, p. 171.

<sup>27</sup> Efrem il siro, dottore della chiesa (Nisibi, Siria orientale, 306 o 307 – Edessa 372), diresse la scuola teologica di Edessa dopo l’occupazione della Siria da parte dei Persiani e fu autore di numerosi scritti teologici. Fu venerato come santo dal V secolo, prima nella chiesa siriana, poi in quelle greche, fino a che il suo culto raggiunse Roma.

<sup>28</sup> Il tema dei funerali di Efrem si ritrova anche nel cosiddetto Tabernacolo Crawford, conservato alla National Gallery of Scotland, a Edimburgo. Dipinto di piccole dimensioni, eseguito probabilmente per una committenza privata, già in possesso del conte di Crawford e Balcarres, è databile alla fine del Duecento (1280-1295 circa). La parte inferiore del tabernacolo è completamente occupata dal lamento funebre sul corpo di un santo morto, che, come si ricava dal confronto con icone bizantine di iconografia simile, è sant’Efrem il siriano, la cui anima sarebbe quella portata in cielo nella parte superiore del dipinto. L’autore è sicuramente toscano, anche se segue da vicino i modelli bizantini, forse su proposta di Bellosi, vicino all’area del cosiddetto Maestro di San Gaggio. Ci sono molte tavole bizantine del XV e XVI secolo strettamente vicini come iconografie e formule compositive a queste Tebaidi toscane, a testimonianza di una lunga e potente tradizione di opere, ora perdute, che influenzarono le Tebaidi fiorentine: i dipinti orientali secolo mostrano tutti lo stesso schema, con al centro i funerali di un eremita alla presenza di altri eremiti e clerici. Tra queste opere l’unica firmata è quella conservata nella Pinacoteca Vaticana, eseguita da Emmanuele Tzanfournari, un pittore bizantino attivo nella colonia greca di Venezia all’inizio del XVI secolo. Si vedano J.R. Martin, *The death of Ephraim in byzantine and early italian painting*, in “Art bulletin”, XXXIII, 4 (1951), pp. 217-244; Achenbach, *An early italian tabernacle* cit., pp. 127-152; E. Callmann, *Thebaid Studies* cit., p. 12; Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* cit., p. 20, nota 15 e Lapostolle, *Le desert et ses images* cit., scheda 32.

vicenda dell'incontro tra Paolo e Antonio, che spezzano il pane sotto una palma, e poi le esequie dell'eremita di Tebe.

Come nel caso delle Tebaidi affrescate, pochi sono gli episodi direttamente collegabili alla vicenda agiografica di un santo, mentre abbondano le scene dedicate alle occupazioni di anonimi eremiti nel deserto, tentati dai demoni che appaiono in varia figura, assorti nella meditazione solitaria o in preghiere collettive, o dediti a umili occupazioni: la maggioranza delle scene serve dunque soltanto a illustrare la felice armonia degli eremiti con l'ambiente naturale, il clima di amicizia e di aiuto fraterno che caratterizza la loro esistenza, l'impegno nel lavoro e nella preghiera, nonché, non ultimo, la pacifica e rispettosa convivenza con gli animali, ideali ai quali tutti i membri delle comunità eremitiche dovevano ispirarsi.

L'esemplarità della vicenda di Antonio e Paolo, che sono tra le poche figure riconoscibili nella massa di episodi rappresentati, testimonia invece ancora una volta il ruolo fondativo che le due figure assumono per il monachesimo occidentale. Osservazioni analoghe possono essere svolte per un altro dipinto di questo gruppo, la Tebaide Budapest/Bartolini-Salimbeni, anch'essa smembrata in due parti, di cui la prima è oggi nel museo nazionale di Budapest (cat. n. 7), mentre la seconda, già nella collezione Bartolini Salimbeni, fu battuta all'asta nel 1970<sup>29</sup> e da allora se ne sono perse le tracce.

Opera giovanile di Beato Angelico<sup>30</sup>, eseguita tra il 1415-1420, come la successiva Tebaide Uffizi<sup>31</sup>, ripropone esattamente i dettagli e gli episodi della tavola Esztergom-Christie: a questo gruppo omogeneo, costituito da tre tavole due delle quali smembrate, va affiancata la cosiddetta "Tebaide puzzle", studiata e ricostruita da Ellen Callman<sup>32</sup>. Smembrata già prima della metà del XIX secolo in 19 pannelli, venduti separatamente e ora conservati in differenti

---

<sup>29</sup> Roma, Palazzo internazionale delle aste e delle esposizioni, 20/11/1970, lotto 113.

<sup>30</sup> Boskovits, *Angelico*, cit., scheda 23, pp. 168-171.

<sup>31</sup> La Tebaide conservata alla Galleria degli Uffizi, secondo un'ipotesi formulata da Longhi (R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in "Critica d'Arte", XXV-XXVI (1940), pp. 173-174 e 182-183 nota 16) sarebbe da identificare con *la tavoletta...di mano di Fra Giovanni, dipintovi più storie dei santi padri* descritta nell'inventario del palazzo mediceo di via Larga redatto dopo la morte di Lorenzo il Magnifico. Boskovitz definisce più probabile, soprattutto per le dimensioni, la provenienza da una comunità monastica, e ipotizza che il pannello fosse inserito nel rivestimento ligneo della parete o del bancone di una sagrestia. L'attribuzione al giovane Angelico (1420 circa), già proposta dal Longhi, cominciò ad essere unanimemente accettata dalla critica a partire dagli anni novanta ed è ormai accettata anche dal catalogo generale degli Uffizi (G. Fossi, *Galleria degli Uffizi*, Firenze, 2001, pp. 84-85).

<sup>32</sup> Callmann, *A quattrocento Jigsaw Puzzle* cit., pp. 149-155.

musei sparsi per il mondo e attribuita a Giuliano Amidei<sup>33</sup>, raffigura, nel pannello oggi conservato alla Kunsthhaus di Zurigo, l'incontro tra Antonio e Paolo, che spezzano il pane portato da un corvo: in questo caso le origini del dipinto sono forse meno oscure di quelle delle altre Tebaidi toscane su tavola poiché, essendo il pittore un camaldolese, egli potrebbe aver eseguito il dipinto per il suo convento fiorentino di san Benedetto<sup>34</sup>. In un altro frammento, oggi alla Christ Church di Oxford, è rappresentato Antonio che seppellisce Paolo avvolgendolo nella tunica di Atanasio; in secondo piano è invece un curioso episodio, raramente rappresentato, in cui Antonio, assorto in meditazione, ha la visione della cosiddetta scala santa, percorsa dagli angeli, un'iconografia di solito riferita a una visione di Giacobbe<sup>35</sup>. Nonostante sia spesso difficile giungere a conclusioni definitive sull'ambiente di produzione delle Tebaidi toscane su tavola, e comprendere a che tipo di pubblico si rivolgessero (privato? conventuale?) esse testimoniano con chiarezza un preciso interesse, nell'Italia del Tre-Quattrocento, verso le narrazioni eremitiche, che sono proposte sempre nel duplice registro dell'esemplarità di alcune vicende – quelle di Paolo, Antonio, Onofrio, Pafnuzio, ma anche Macario, Maria Egiziaca, Girolamo – e nella quotidianità della meditazione e delle umili attività dei monaci. La fortuna del modello iconografico, sui diversi supporti – su parete, o su tavola – è indice della versatilità del modello eremitico, che si propone ogni volta a pubblici diversi: privati che meditano sulle vicende dei padri del deserto, colti borghesi che ascoltano le prediche domenicane sulle tentazioni che la ricca città può offrire, comunità religiose che vedono nel modello eremitico della Tebaide uno specchio e un modello.

A parte alcune eccezioni, il tema della Tebaide smette, dagli inizi del XV secolo, di essere così frequente: compare ancora in una tavola della Galleria dell'Accademia di Firenze, attribuita a Paolo Uccello ed eseguita per un convento toscano di osservanza vallombrosana, in cui tuttavia i santi del deserto, come Girolamo, si mescolano ai santi contemporanei come

---

<sup>33</sup> Per l'attribuzione a Giuliano Amidei si veda *The art of painting in Florence et Siena from 1250 to 1500: a loan exhibition, in aid of The National Trust and The National art collections fund*, London, 1965, pp. 24-27.

<sup>34</sup> "Manifestatori delle cose miracolose". *Arte italiana del '300 e del '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtestein*, a cura di G. Freuler, Lugano-Castagnola, 1991, cat. 98, pp. 250-252.

<sup>35</sup> Come illustrato da C. Heck, (*The vision of St. Anthony on a Thebaid panel the Christ Church, Oxford*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, LIX (1996), pp. 286-294) il tema della scala celeste compare nella versione siriana della *Vita Antonii* e nella *Historia Lausiaca* di Palladio e ha interessanti riscontri iconografici con un'analogia visione riferita a san Romualdo.

Francesco<sup>36</sup>, e a Napoli, nella cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara<sup>37</sup> commissionata da Sergianni Caracciolo del Sole, duca di Venosa, conte di Avellino e gran siniscalco del regno di Napoli<sup>38</sup>. In quest'ultimo caso una prepotente attualizzazione del tema è data dal fatto che tutti i personaggi, sia eremiti anonimi sia Girolamo, Antonio, Paolo, sono vestiti con l'abito dell'ordine agostiniano, che reggeva il convento in cui è situata la cappella. Se si eccettuano questi due casi, in cui specifici sono gli interventi e la richieste della committenza, è come se, nel XV secolo, il tema della Tebaide, che tante declinazioni ha trovato nel breve spazio di tempo della seconda metà del XIV secolo, scomparisse come narrazione adatta a un grande formato: le *vitae Patrum* smettono di essere così importanti per la predicazione e divengono oggetto soprattutto di una lettura privata, che dà luogo a volgarizzamenti accompagnati spesso da incisioni, come è frequente soprattutto in area

---

<sup>36</sup> Il dipinto proviene dal convento vallombrosano femminile di San Giorgio alla Costa a Firenze, da cui, nel 1808 fu trasferito all'Accademia delle Belle Arti. La tela non è né firmata, né datata, né ricordata dalle fonti: circostanze, queste, che hanno portato a una lunga vicenda attributiva. Alcuni aspetti peculiari del dipinto, come il supporto utilizzato, la tecnica a olio, insieme al carattere volutamente arcaicistico della rappresentazione portano la critica a datare l'opera intorno al 1480-1490. Il modello iconografico è sicuramente fornito dalle Tebaidi trecentesche, estremamente semplificato, a costituire una visione sinottica della vita eremitica, con scene riconducibili a diversi ambiti monastici, francescani, serviti, camaldolesi, cistercensi. Curioso è che manchino precisi riferimenti all'ambiente vallombrosano, il che ha fatto ipotizzare che la committenza potesse essere diversa e che il dipinto non nasca in origine per il convento di San Giorgio, ma per il convento delle pinzochere francescane dei santi Girolamo e Francesco alla Costa, istituto di origine senese, con cui si spiegherebbe la presenza di san Bernardino. Tra le scene, che rendono improprio il titolo di *Tebaide*, da sostituire piuttosto con *Vita dei santi padri*, si riconoscono l'apparizione della Vergine a san Bernardo, sette flagellanti, una predica del beato Bernardino da Siena, la Stigmatizzazione di san Francesco, san Girolamo penitente, una predica di san Romualdo ai confratelli. Si veda F. e S. Borsi, *Paolo Uccello*, Milano, 1992, pp. 242-249 e 334-336, scheda 32.

<sup>37</sup> Convento agostiniano fondato durante il regno di Roberto di Angiò, per cui si veda I.A. Musella, Napoli: iconografia agostiniana nella chiesa di San Giovanni a Carbonara, in *Per corporalia ad incorporalia. Spiritualità, agiografia, iconografia e architetture nel medioevo agostiniano*, a cura del Centro Studi "Agostino Trapé", Tolentino, 2000, pp. 273-280.

<sup>38</sup> Sergianni ottenne nel 1427 il permesso di elevare una cappella, con privilegi funebri, dedicandola alla natività della Vergine, in un sito prestigioso, dietro l'altare maggiore e la tomba di re Ladislao di Anjou-Durazzo, costruita nel 1428 da Giovanna II, al cui servizio Sergianni aveva raggiunto fama, prestigio e ricchezza. Sergianni fu brutalmente ucciso nel 1432, quando i lavori della cappella non dovevano essere molto avanzati. Troiano, suo figlio, continuò il compito della costruzione della cappella, sovrintendendo alla decorazione ma fu imprigionato e le sue proprietà confiscate subito dopo la morte del padre. L'epitaffio dedicatorio sulla tomba di Sergianni porta la data 1432, ma include anche, vicino al nome di Troiano, il titolo di Duca di Melfi, conferitogli solo nel 1441, quando riottenne la sua posizione. Il pittore incaricato della decorazione fu Perrinetto da Benevento, il cui nome appare negli affreschi, e che fu presente a Napoli tra il 1454 e il 1459: la cappella fu dunque terminata dopo il 1441, probabilmente negli anni '50 o forse dopo 1457, quando Perinetto aveva lavorato per conto della corte nella chiesa dell'Annunziata. Si vedano A. Filangeri di Candia, *La chiesa e il monastero di san Giovanni a Carbonara*, Napoli, 1924, pp. 57-58 e G. Donatone, *Documenti inediti sui pittori attivi a Napoli nel secolo XV e nuove notizie su Perinetto e sul codice di S. Marta*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. L. de Castris, Napoli, 1998, p. 73.

tedesca, con la tradizione dei *Bücher der heiligen Altväter*<sup>39</sup>. Assai diffusi diventano invece i cicli agiografici dedicati a singoli eremiti, come Antonio e Girolamo<sup>40</sup>: ad essere proposto non è più il modello di vita della Tebaide, ma la vicenda esemplare di alcuni santi.

---

<sup>39</sup> Si veda per esempio la stesura in prosa tedesca delle *Vitaspatrum*, che fu pubblicata nel 1482 con 276 illustrazioni di Anton Sorg ad Augsburg. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühzeit*, IV, *Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg*, Leipzig, 1921, pp. 26-28 e 130-131 (illustrazioni).

<sup>40</sup> Su questo tema esemplare lo studio di D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité. XIII-XVI siècles*, Paris-Roma, 1987, che nota, a partire dalla seconda metà del XV secolo, un progressivo imporsi della figura di Girolamo su quella degli altri eremiti, a scapito di Antonio e di Giovanni Battista.

## **Antonio e Paolo: dalla Tebaide alla leggenda agiografica**

Come si è visto, il tema dell'incontro tra Antonio e Paolo, del pasto condiviso, delle esequie dell'eremita di Tebe è uno dei *topoi* iconografici sempre presenti nella raffigurazione delle Tebaidi toscane, sia a fresco che su tavola. L'episodio è denso di significati, a partire da quelli eucaristici, ben evidenti nel gesto dello spezzare il pane portato dal corvo: rappresenta, nel contesto di un monachesimo di stretto eremitismo, che, come quello di Antonio, si orienta a un progressivo rifiuto del consorzio civile, il momento chiave di condivisione tra i due asceti. È attraverso questo incontro, strutturato nei tre momenti cardine del dialogo, del pasto e delle esequie, che la figura di Antonio, asceta nel deserto, taumaturgo, combattente contro i diavoli, diventa non più un severo eremita, solitario, ma un monaco che scambia la propria esperienza con un altro uomo, riconoscendone la superiorità nella precoce scelta del deserto. Si è detto, analizzando la *Vita Pauli*, come Paolo di Tebe viva soprattutto in funzione dell'incontro con Antonio, poiché scarse sono le notizie che Girolamo dedica alla vita del santo prima di mettere in scena l'incontro. Questa particolare condizione della vita di Paolo è ben evidente anche nell'iconografia, in cui assai frequenti, nei secoli, sono le attestazioni dell'incontro tra i due eremiti, mentre mancano del tutto le rappresentazioni di episodi che abbiano per protagonista soltanto l'asceta di Tebe<sup>41</sup>.

L'iconografia dell'incontro tra Antonio e Paolo, come tema isolato rispetto alle Tebaidi e alle rappresentazioni della vita eremitica, ha una fortuna precoce e un'enorme diffusione sul suolo europeo. La prima attestazione oggi conosciuta dell'incontro tra i due è, infatti, presente in una croce istoriata scozzese risalente alla dominazione anglo-sassone e databile verso la fine del VII secolo o al più tardi alla metà dell'VIII<sup>42</sup>. La croce di Ruthwell, così denominata dal toponimo del paese, nella Scozia sud-ovest, in cui è conservata, una stele in pietra di base rettangolare alta più di cinque metri, presenta, su ognuna delle quattro facce, elaborati bassorilievi e iscrizioni sia in latino sia in rune anglosassoni, tra cui una parte consistente del

---

<sup>41</sup> Si veda, per una rapida verifica la voce St. Paul, firs hermit, nel repertorio di Kaftal: G. Kaftal, *Iconography of Saints in tuscan painting*, Firenze, 1952, col. 789-792, Id., *Iconography of saints in central and south italian school of painting*, Firenze, 1965, col. 861-862, Id., *Iconography of saints in the painting of north east Italy*, Firenze, 1978, coll. 815-818, Id., *Iconography of saints in the painting of north west Italy*, Firenze, 1985, col. 537-538. Diversa è la fortuna di Paolo eremita in Oriente: in un affresco di VI-VII secolo su una parete del convento di Deir-Abu-Makar, in Egitto, si legge ancora la scena in cui il corvo porta il pane all'eremita di Tebe, che è solo e non in compagnia di Antonio. Si vedano A. Kingsley Porter, *The crosses and culture of Ireland*, New Haven, 1931, pp. 86-87 e fig. 140 e J. Butler, *Ancient Coptic churches of Egypt*, London, 1884, I, p. 304.

<sup>42</sup> R.I. Page, *Runes. Reading the past*, London, 1987, p. 39.

poema *The dream of Rood*, contenente le vicende della Passione di Cristo. Sul lato nord è riconoscibile, alla base, il ritorno dall'Egitto di Maria, Giuseppe e Gesù, e, al di sopra, la scena dell'incontro tra Paolo e Antonio. La scena è identificabile con sicurezza perché intorno alle due figure si legge ...SCS PAULUS ET ANTONIUS EREMITAE FREGER(un)T PANEM IN DESERTO..., iscrizione che rimanda all'episodio del pane portato dal corvo e condiviso dai due eremiti. A partire dalla croce di Ruthwell, che è la più antica attestazione di questa iconografia in area nordica, la scena si trova replicata su croci scozzesi e irlandesi per molti secoli<sup>43</sup>, a testimonianza di un tema agiografico diffuso, celebrato anche da un martirologio anglosassone<sup>44</sup>. Come illustra chiaramente Schapiro<sup>45</sup>, la presenza dei due asceti nella croce scolpita è da collegarsi al ruolo dell'esperienza di Antonio e Paolo per il monachesimo delle isole tra sesto e settimo secolo, un monachesimo eremitico che vede nei padri del deserto i fondatori ideali: "if Paul was the first hermit, Paul and Anthony together founded the first monastery"<sup>46</sup>.

La storia dei due eremiti è ancora leggibile, pur nelle cattive condizioni conservative degli affreschi, nel nartece di XII secolo antistante la basilica di Sant'Angelo in Formis presso Capua. Accanto all'arcangelo Michele e alla Vergine tra gli angeli, si svolge, in quattro scene, la vicenda raccontata dalla *Vita Pauli*, con, da sinistra a destra, l'incontro tra Antonio e il centauro<sup>47</sup>, Antonio che bussa alla grotta di Paolo vestito con la tunica di palma intrecciata, sopra la cui testa si legge ancora S. PAU - LUS, e poi, nella lunetta successiva, i due santi si abbracciano, con la palma come asse di simmetria. Lo stesso elemento naturale è presente nella raffigurazione seguente, con i due eremiti che dividono il pane recato dal volatile. Il cibo, che ha la forma rotonda di un'ostia, è presente simultaneamente in due episodi con uno sdoppiamento che vedremo tipico di questa iconografia: nel cielo un corvo bianco e rosso serra nel becco il pane, in basso i due eremiti tengono ciascuno un'estremità del cibo. Infine,

<sup>43</sup> Si veda, con un breve catalogo, Kingsley Porter, *The crosses and culture*, pp. 85-87 e F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1935, pp. 133-134.

<sup>44</sup> *An old english Martyrology*, a cura di G. Herzfeld, London, 1900, p. 17. Nello stesso testo la vicenda di Paolo e Antonio nutriti da un corvo trova il suo doppio nella storia di sant'Erasmo, nutrito in modo analogo al suo predecessore.

<sup>45</sup> M. Schapiro, *The religious meaning of the Ruthwell Cross*, in "The art bulletin", XXVI, 3 (1944), pp. 231-245.

<sup>46</sup> Ibid., p. 239. Si veda, per l'eremitismo nell'area anglosassone H. Dauphin, *L'éremitisme en Angleterre aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII. Atti della seconda Settimana internazionale di Studio*, Mendola, 30 agosto – 6 settembre 1962, Milano, 1965, pp. 271-303.

<sup>47</sup> Non si tratta, come sostiene Kaftal (*Iconography of saints in central and south cit.*, col. 81), di un "diavolo in forma di animale che molesta Antonio".

nell'ultima lunetta, Antonio, che ha lasciato Paolo e che, con una precisa adesione alla fonte testuale, è tornato al suo romitaggio a prendere la tunica dono di Atanasio, tunica che porta appoggiata al braccio, vede l'anima del compagno, in una mandorla, retta da due angeli. Con uno stile e una tecnica ancora bizantini, un sistema vigoroso di ombre e luci, i visi severi ed emaciati tipici dell'iconografia orientale dei due eremiti, i tratti chiari che bordano a zigzag i cappucci degli asceti, i colori – blu, rosso, ocra, giallo, verde – gli affreschi del portico hanno ricevuto dalla critica una datazione molto oscillante: situati sulla parete d'ingresso della basilica, possono risalire alla ricostruzione del nartece, posteriore al completamento dell'edificio, verso la fine del XII secolo, come appartenere al primo portico, la cui costruzione si data al IX secolo<sup>48</sup>.

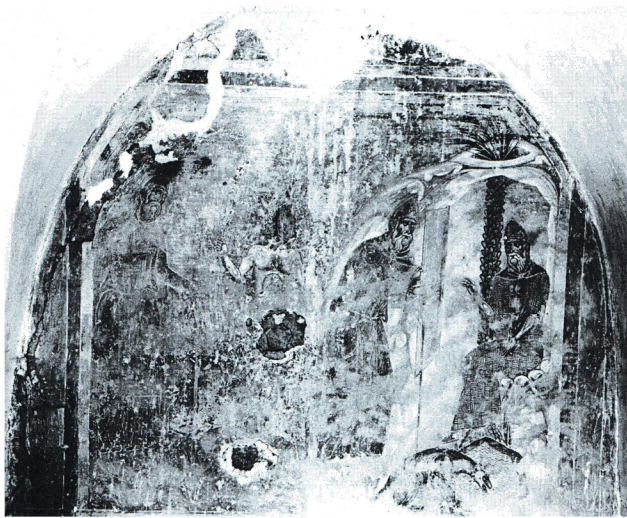
Analizzando le fonti agiografiche relative ad Antonio abate si è detto come, nei secoli centrali del Medioevo, alle prime biografie, la *Vita Antonii* e la *Vita Pauli*, si siano sovrapposte altre leggende, come la *legenda breviarii*, che integravano e approfondivano, talvolta snaturandole, le vicende narrate da Atanasio e Girolamo. Questo processo, in cui nuovi testi si affiancano al *corpus* originario, senza che vi sia la percezione storica e filologica delle diverse epoche e dei differenti ambienti di composizione delle leggende, è assai evidente anche nei cicli di immagini dedicati ai due eremiti. È difficile, ma soprattutto inutile, ai fini dell'analisi storica, comprendere perché, di volta in volta, si sia scelto di utilizzare come fonte la *legenda breviarii* o la *Vita Pauli*: difficile, poiché gli elementi chiave – l'incontro, il pasto condiviso, le esequie – sono comuni ai due testi, ma soprattutto inutile, perché entrambe le *legende* avevano nel Medioevo pari autorità e valore.

A distinguere i due testi – si è visto – sono, al di là della confusione tra Paolo di Tebe e Paolo il semplice, soprattutto alcuni dettagli nel viaggio di Antonio, che in un caso è scortato da un satiro, un centauro e una lupa, nell'altro è indirizzato da Agatone, monaco peccatore, che

---

<sup>48</sup> Si vedano, per la vicenda critica J. Wettstein, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève, 1960, pp. 28-30 e G. Gunhouse, *The fresco decoration of Sant'Angelo in Formis*, Ph. D. dissertation, advisor H. Kessler, John Hopkins University, 1991, Baltimore, pp. 88-89; S. Tomecovic, *Contribution à l'étude du programme du nartex des églises monastiques (XI<sup>e</sup>-première moitié du XIII<sup>e</sup> s.)*, in "Byzantion", LVIII, 1(1988), p. 152, nota 50. Gli affreschi del nartece sono stati generalmente poco studiati nella ricca bibliografia su Sant'Angelo in Formis che ha esplorato soprattutto il ricco programma iconografico voluto da Desiderius. Recentemente in C. Lapostolle, *Anacoreta*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma, 1991, pp. 537-543 sono stati retro-datati al IX secolo. Sull'autore si vedano le parole di Toesca che lo definisce un "rude imitatore dei modi bizantini più patetici e tardivi, forse nel Dugento". P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il medioevo*, Torino, 1927, pp. 936-937.





Anonimo, Storie di sant'Antonio abate e san Paolo, Capua, S. Angelo in Formis.



ricompare miracolosamente risanato alla fine della leggenda. La presenza di Agatone, dunque, con le corna di cervo a indicare in modo visibile le sue colpe, è l'elemento che più facilmente permette di individuare a quali delle due tradizioni agiografiche l'artista – o meglio il committente – hanno scelto di fare riferimento, senza che, lo si ripeta ancora una volta, il ricorso all'uno o all'altro racconto agiografico implichi una distinzione di valore.

In due predelle di scuola pisana, databili alla seconda metà del XIV secolo, di provenienza sconosciuta e oggi conservate alla Gemäldegalerie di Berlino<sup>49</sup>, la fonte agiografica utilizzata è chiaramente la *legenda breviarum*. Nella prima delle due tavolette, da sinistra a destra si notano l'incontro di Antonio con Agatone, ben riconoscibile per le lunghe corna ramificate sul capo, che indica con la mano la strada all'eremita. Ai piedi dei due è una lupa, dai chiari attributi femminili: il particolare è assai interessante perché l'animale, come guida nel viaggio di Antonio, è contenuta nella *Vita Pauli* di Girolamo e non nel testo della *legenda breviarum* così come lo pubblicano i bollandisti. Si deve ipotizzare, riguardo alle condizioni di circolazione e trasmissione dei testi agiografici, qualcosa di molto più vischioso e complesso della nostra odierna fruizione: le leggende dovevano circolare mescolate tra loro, così come si intrecciavano versioni diverse dello stesso testo.

Sempre nella prima delle due tavolette seguono l'abbraccio tra Antonio e Paolo, uscito dalla cella ricavata nella roccia, e il pasto miracoloso, che si svolge sotto una palma: i due eremiti sono colti nel gesto di spezzare il pane, che, come nel caso di sant'Angelo in Formis, è raffigurato anche mentre, ancora integro, è portato nel becco dal corvo. Nella seconda tavola, che doveva formare con la prima un'unica predella, è narrata la conclusione della leggenda, con Paolo, inginocchiato in preghiera, probabilmente già morto, tra le rocce scoscese, su cui si intravedono minuscoli animali, forse un orso e un cervo, a suggerire il *topos* del *locus amoenus* dell'eremitaggio dell'asceta. Al centro Antonio procede alla sua sepoltura, con l'aiuto dei due leoni in primo piano, dopo aver avvolto il corpo del compagno in un sudario bianco. Infine l'ultimo episodio rappresenta l'investitura di Agatone a capo del monastero di

---

<sup>49</sup> Riferite nel 1841 da Waagen ad Ambrogio Lorenzetti, per pretese somiglianze stilistiche e iconografiche con le scene della Tebaide del Camposanto di Pisa, attribuite allora al fratello Pietro, le tavolette (32,5 cm x 88,2 cm) nel catalogo della galleria del 1885 (Bode) furono assegnate più genericamente alla scuola pisana, e datate 1350 circa. Milos Boskovits [*Frühe italienische Malerei*, a cura di M. Boskovits (*Gemäldegalerie Berlin, Katalog der Gemälde*) Berlin, 1988, pp.146-148, ill. 232-233] per il modellato meticoloso, le dure forme schematiche, le pieghe taglienti, l'aspra severità dei profili, la rigida divisione degli episodi le data agli inizi della seconda metà del XIV secolo (non oltre il 1370), riferendole all'ambiente pisano di Giovanni di Nicola o Francesco di Oberto.

Patras, ben rappresentato, nello scorcio sinistro della tavola, dal profilo di un edificio ecclesiastico gotico.

I tre esempi analizzati - la croce di Ruthwell, gli affreschi del portico di sant'Angelo in Formis, le due tavolette di predella – dimostrano, pur nelle loro differenze, la ricchezza e la diffusione di un tema iconografico, quello dell'incontro tra Antonio e Paolo, che in ambienti e contesti radicalmente diversi tra loro rappresenta, per l'Occidente cristiano, uno dei momenti fondativi del monachesimo.



Maestro pisano, Storie di sant' Antonio abate e san Paolo, Berlino, Gemäldegalerie.

## **La leggenda agiografica antoniana: alcune osservazioni preliminari su cicli frammentari**

Mentre gli esempi analizzati ci mostrano la vicenda di Antonio e Paolo ritraendoli entrambi come protagonisti, veri fondatori della vita monastica nel deserto, Antonio che viaggia, visita, esegue le ultime volontà dell'eremita di Tebe e Paolo che, con la sua stessa anzianità, testimonia il valore della scelta ascetica nel deserto, nell'Occidente cristiano si diffonde, con eccezionale ampiezza, la leggenda agiografica antoniana narrata per immagini. Il fenomeno è particolarmente evidente in Italia, ma anche in Francia, Germania<sup>50</sup>, Spagna, nei secoli XIV-XVI: numerosissimi sono i cicli, su tavola o su muro, in cui Antonio abate è il protagonista indiscusso, con la vicenda dell'incontro con Paolo inserita come un episodio nella biografia dell'eremita. È difficile spiegare in modo univoco la diffusione di questo tema iconografico: la figura di Antonio – si è detto – è in tutto il Medioevo quella di un padre spirituale per molti ordini religiosi, domenicani, francescani, agostiniani, che vedono nella sua esperienza nel deserto uno dei momenti chiave della maturazione del cristianesimo delle origini. Sicuramente però, in un modo che sarà forse ancora più chiaro nella formazione degli attributi iconografici, fondamentale in questi secoli è il ruolo dei canonici regolari di sant'Antonio che, diffusi capillarmente in tutta Europa, cercano di monopolizzare e veicolare l'immagine del santo, appropriandosi – e un caso emblematico è quello dei due libri illustrati prodotti a Saint-Antoine – di leggende prodotte anche in contesti assai differenti da quello dell'abbazia francese.

D'altronde l'immagine di sant'Antonio si prestava, anche grazie a un corpus agiografico particolarmente ricco, a numerose interpretazioni: la sua biografia, con le tappe della conversione, dell'abbandono del mondo, dell'elemosina ai bisognosi, e poi con le multiformi esperienze attraversate nel deserto – tentazioni, tormenti demoniaci, ma anche guarigioni miracolose e lunghi colloqui con i discepoli, i filosofi pagani, le autorità ecclesiastiche – era ricca di episodi così diversi tra loro da adattarsi a contesti religiosi molto differenti. La frequenza dei cicli dedicati all'eremita si spiega dunque sia con caratteristiche intrinseche della figura del santo, con la ricchezza della sua esperienza umana e religiosa, sia con il ruolo che i differenti ordini religiosi che videro nell'eremita un padre spirituale ebbero

---

<sup>50</sup> Per l'iconografia tedesca dell'episodio della tentazione della lussuria vedi oltre p. 236.

nell'Occidente medievale. Non bisogna inoltre dimenticare che la figura di Antonio, forse chiusa in un ascetismo difficilmente riproducibile dai fedeli occidentali, era fisicamente presente in Francia, fin dall'XI secolo, con un corpo venerato, esposto, conteso.

La materialità del culto delle reliquie – una materialità che, nel caso dell'eremita, è particolarmente evidente per il ruolo taumaturgico che i santi resti acquistano nella cura dell'*ignis sacer* – si completava, in questo modo, con la materialità della fruizione delle immagini, in un processo che ben è stato analizzato, nelle sue dinamiche, da J.C. Schmitt<sup>51</sup>.

Le reliquie e le immagini, oggetti che rivestono entrambi un ruolo chiave nel culto cristiano, funzionano in modo complementare, e quasi indissolubile, attraverso una dialettica tra invisibile e visibile, tra memoria e potere miracoloso, in vista di una "mise en scène rituelle dans l'ordre du visible"<sup>52</sup>. Le immagini – e in particolare le immagini dei santi – sono "qualcosa di più che dei semplici supporti visibili della devozione"<sup>53</sup>, sono una presenza viva, che racconta e mette in scena la leggenda agiografica, ricorda e rende visibile quello che le reliquie materialmente significano, ripropone, nello spazio ecclesiastico, la presenza del santo, associando via via alla sua immagine diversi significati, eucaristici, liturgici, caritativi, ascetici<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> J.C. Schmitt, *Les reliques et les images*, in *Les reliques : objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral*, 4-6 sept. 1997, a cura di E. Bozoky, A.M. Helvetius, Turnhout, pp. 145-159.

<sup>52</sup> Ibid., p. 159. Bisogna ricordare che la reliquia – come l'immagine – non sempre era presentata in condizioni di prene visibilità: in alcuni casi si tendeva a stimolare il desiderio, "tenendo gli oggetti sacri sotto un alone di mistero", conservando i resti santi in appositi armadi e velando o coprendo le immagini sacre con pesanti tendaggi. Si vedano a proposito della "visibilità" sia delle immagini sacre sia delle stesse celebrazioni liturgiche le osservazioni di M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003, p. 21 e Id., *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari, 2005, pp. 128-140.

<sup>53</sup> A. Vauchez, *Santi, profeti e visionari. Il soprannaturale nel Medioevo*, Bologna, 2002, p. 93.

<sup>54</sup> Si vedano a questo proposito anche le osservazioni di H. Belting, le quali forse peccano, come tutto il volume, di eccessiva schematicità, ma hanno il pregio di portare alla ribalta problemi spesso trascurati dalla critica d'arte italiana: "oggi si ritiene che la reliquia sia stata una specie di catalizzatore del culto delle immagini. Evidentemente si percepisce tale culto come un problema, che si vuole ancora giustificare a posteriori; al contrario sembra invece che l'immagine per un certo tempo sia stata il catalizzatore dell'effetto della reliquia, la cui venerazione era il fatto principale. Era l'immagine a mettere in scena l'apparizione delle reliquie, soggiogando la fantasia dei fedeli. Non era dunque fatto oggetto di un modo esclusivo di osservare, riservato solo all'immagine e valutato solo per se stesso". H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, [ed. or. München, 1991] Roma, 2001, p. 369 e in generale tutto il capitolo 14, *Statue, contenitori, segni*, pp. 361-377.

Analizzare i cicli illustrati dedicati a sant'Antonio negli edifici ecclesiastici tra XIV e XVI secolo – tenendo sempre ben presente che ciò che vediamo oggi, sopravvissuto<sup>55</sup> al passare dei secoli, rappresenta soltanto in minima parte quello che è stato prodotto – significa dunque studiare come, in contesti differenti, la sua leggenda agiografica venisse interpretata e adattata in base alle esigenze della committenza o al particolare significato che si voleva dare alle immagini. Studiando un campionario di cicli agiografici piuttosto ampio si può notare come alcuni episodi chiave dell'esperienza di Antonio ricorrano con impressionante frequenza nella narrazione per immagini della sua vita, indipendentemente dal contesto – parrocchiale o monastico – in cui si trovano queste raffigurazioni.

È da questi episodi che parte la nostra analisi, per cercare di comprendere quali scelte e quali esigenze vi fossero alla base della selezione di determinati episodi all'interno del *corpus* agiografico. Con un gioco di parole, si potrebbe dire che studiare quali immagini ricorrono con maggiore frequenza dà allo storico preziose informazioni sulla costruzione e la diffusione dell'immagine medievale del santo eremita.

---

<sup>55</sup> Per fare un esempio della difficoltà di lavorare alla costruzione di un *corpus* iconografico, cercando di tenere conto di quanto oggi sia irrimediabilmente andato perduto, si ha notizia che nel 1366 Allegretto Nuzi eseguì a Fabriano, un ciclo affreschi – oggi scomparsi – dedicati alla vita del santo nel chiostro della chiesa di sant'Antonio abate, come testimonia, nel 1808, Luigi Lanzi: “Fabriano ha produzioni di un suo successore [di Francesco Tio da Fabriano] nell'oratorio di S. Antonio abate, di cui sussistono le pareti. Quivi restano molte storie del Santo compartite all'uso antico in più quadri; e vi è sottoscritto: *Allegrettus Nutii de Fabriano hoc opus fecit 136...*” (L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, I, *Dal risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze, 1968, p. 266). Un discorso analogo può essere fatto per una predella senese, della seconda metà del XIV secolo (già New York, P. Strauss Collection e oggi a Houston, Museum of Fine arts), attribuita dal Berenson (si veda la lettera pubblicata in *Appendix II. Letters to Percy S. Strauss, 1922-1936*, in C.C. Wilson, *Italian Paintings (XIV-XVI centuries) in the Museum of Fine Arts, Houston*, London, 1996, p. 407) ad Andrea di Bartolo, attivo a Siena tra il 1389 e il 1426 e figlio di Bartolo di Fredi, mentre dall'Offner e da Hutton riferita a Nicolò di Buonaccorso (Ibid., p. 404). Al centro del pannello si vedono Cristo sulla croce con Maria e san Giovanni evangelista, mentre ai lati sono due scene della vita di sant'Antonio: a sinistra Antonio appoggiato al bastone a *tau* insegna ai un gruppo di monaci, fuori da una chiesa, mentre un altro monaco sta seduto in disparte a leggere. Nella parte destra invece, Antonio in viaggio verso Paolo, incontra un centauro, che tiene in mano una palma, Come sostiene il Carli (E. Carli, *Dipinti senesi nel museo di Houston*, in “Antichità viva”, 1, 4 (1963), p. 17) gli episodi rappresentati sono troppo poco significativi per non ipotizzare che la predella facesse parte di un più ampio programma figurativo dedicato al santo, anche perché la scena del colloquio con il centauro è priva di significato se non associata a quella dell'incontro tra Paolo e Antonio. Pope Hennessy (J. Pope Hennessy, *Sassetta*, London, 1939, pp. 71-72) suggerisce che il frammento potrebbe essere non una predella, bensì la parte superiore di un dossale, con la figura centrale del santo circondato da scene della sua vita. Per la tavoletta si veda, con ricca bibliografia Wilson, *Italian Paintings* cit., pp. 42-50. Come i perduti affreschi di Fabriano, la “predella” senese è un caso evidente di frammento di un'opera di cui è impossibile ricostruire non solo l'originaria collocazione, ma anche la reale estensione del ciclo, e il significato degli episodi rappresentati in relazione alla leggenda agiografica antoniana.

Il tema della lotta contro di demoni appare nell'iconografia già in date molto precoci: nell'atrio della basilica romana di Santa Maria Antiqua, situata in prossimità del foro, vi era un ciclo del X secolo, oggi assai rovinato, ma in parte ancora identificabile nel suo schema compositivo per la sopravvivenza dei *tituli*. Il santo che indossa una lunga tunica scura e una stola rossa appare in atto di piegarsi con violenza all'indietro per schermirsi dai demoni che hanno la forma di draghi rossi e neri. Nella scena inferiore c'è un uomo barbuto, con la testa reclinata sulla mano, apparentemente addormentato o forse sfinito dalle bastonature. Sopra di lui si legge in lettere bianche la scritta ANTO/NIUS. A destra si intravede una struttura architettonica, con dentro un animale di cui sopravvive solo la testa; infine, all'estrema destra del dipinto ci sono due figure in piedi: una apparentemente nuda, probabilmente un demone in forma di donna, stende un braccio verso il santo, che solleva entrambe le braccia in preda all'orrore e tra i due si legge ancora la scritta AN[T]/ONI/V[S]. Il ciclo antoniano, situato sulla parete est dell'atrio, dovrebbe appartenere a una campagna decorativa posteriore all'850, data a cui risale la gran parte della decorazione dell'atrio. È di Wilpert la lettura della scritta, che doveva riferirsi a entrambe le scene: VBI S. A[ntonius] AGRE[dit]V[r] [a] DEM[oni]B[us]<sup>56</sup>.

Questo ciclo, assai poco leggibile e forse frammentario, ci mostra, fin dagli inizi dell'iconografia antoniana, il tema della tentazione come uno degli episodi principali della

---

<sup>56</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Friburgo, 1916, II, p. 713 e IV, p. 227. Secondo l'ipotesi di Osborne, dopo l'abbandono della chiesa di Santa Maria Antiqua ai tempi di Leone IV (847-855), in favore di Santa Maria Nuova, l'edificio continuò ad essere usato per due almeno due secoli, come testimonierebbero gli affreschi del portico posteriori al IX secolo. Forse è da ritenersi responsabile della campagna decorativa una comunità di monaci latini, probabilmente seguaci della regola benedettina ma con forti contatti con il monachesimo orientale, come testimonierebbero gli altri affreschi del portico, con le figure di Basilio e Benedetto. Nei *Mirabilia Urbis Romae*, una guida compilata alla metà del XII secolo da Benedetto, un canonico di San Pietro, nel passo in cui si elencano gli edifici dell'antico foro, si parla del *palatium Catelinae, ubi fuit ecclesia Sancti Antonii*, apparentemente situato tra la Basilica Iulia e il tempio di Vesta. Rushfort fu il primo a collegare questa nota con le storie antoniane, sicuramente appropriate nell'atrio di una chiesa dedicata al santo. L'identificazione sarebbe supportata anche da una nota ulteriore dei *Mirabilia (iuxta quam est locus quo dicitur Infernus)*: l'*infernus* sarebbe infatti un luogo ai piedi del Palatino, dove dal XIV secolo era nota la chiesa di S. Maria libera nos a poenis inferni, o semplicemente S. Maria liberatrice, la cui struttura era sopraelevata alla chiesa di Santa Maria Antiqua e fu demolita da Giacomo Boni prima dell'inizio degli scavi nel 1900. La data del definitivo abbandono del portico resta sconosciuta, ma un'indicazione si può leggere nell'uso dei tempi del passo dei *Mirabilia (ubi fuit ecclesia sancti Antonii)*. Secondo Wilpert, l'abbandono del sito potrebbe collegarsi al sacco di Roma di Roberto il Guiscardo nel 1084. Per queste informazioni si vedano W. Buchowiecki, *Handbuch der kirchen Roms. Der römische Sakrelbau in Geschichte und kunst von der alterchristlichen zeit bis zur Gegenwart*, II, Wien, 1970, pp. 433-469 e J. Osborne, *The atrium of S. Maria Antiqua, Rome: a history in art*, in "Papers of the British School at Rome", LV (1987), pp. 186-223, in particolare pp. 200-205 e 219-223.



rappresentazione dell'eremita per immagini: la prova, con il diavolo travestito da donna che cerca di indurlo al peccato di lussuria, e la violenza fisica, con i demoni che colpiscono più volte il corpo dell'eremita<sup>57</sup>, sono due tematiche chiave nell'iconografia, versatili e adattabili a diversi contesti, sia monastici sia parrocchiali. Accanto a essi trova un particolare rilievo anche il tema dell'incontro con san Paolo, incontro, come si è detto, che ha grande valore per la fondazione della vita monastica: l'episodio diventa progressivamente uno dei tanti momenti della *Vita Antonii* per immagini, così come, si è visto, il racconto di Girolamo, volgarizzato e tradotto, entra a far parte di numerose versioni abbreviate della biografia dell'eremita. A Barletta, nel matroneo sovrastante il vestibolo della chiesa del S. Sepolcro, vi sono alcuni affreschi in cui il santo –rappresentato con il mantello nero sopra la tunica bianca – appare in atto di schermirsi dai diavoli, e poi, nella raffigurazione successiva, frammentaria, a colloquio con il *centauro*, nella scena che precede l'incontro con Paolo di Tebe.

In parte distrutti sono anche gli affreschi che decoravano una cappella della chiesa dei domenicani di Bolzano, commissionati dai ricchi banchieri Botsch. Il progetto patrocinato dalla famiglia, di origini fiorentine, doveva essere di proporzioni grandiose, anche se ben poco oggi resta leggibile degli affreschi, in parte distrutti nel XIX secolo, e in parte soltanto imbiancati, riportati in luce tra gli anni trenta e quaranta del XX secolo e bombardati nel 1944 prima che se ne potesse avviare uno studio dettagliato e un'accurata campagna fotografica<sup>58</sup>. Eseguiti intorno al 1360 e attribuiti al Primo maestro di San Giovanni in Villa<sup>59</sup>, gli affreschi con le storie di sant'Antonio si trovavano nella controfacciata della navata, accanto alla cappella di san Nicolò, con cui costituivano un insieme pittorico e decorativo unitario<sup>60</sup>. La

---

<sup>57</sup> Come nota Russo il corpo degli eremiti, nonostante sia spesso, sottoposto a prove e violenze, l'oggetto stesso della rappresentazione, è, in tutta l'iconografia medievale, nascosto e dissimulato e tende a scomparire sotto gli abiti monastici. D. Russo, *Le corps des saintes ermites en Italie centrale aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles: étude d'iconographie*, in "Medievales: langue, textes, histoire" VIII (1985), *Le souci du corps*, pp. 57-63.

<sup>58</sup> Fondamentale resta lo studio di Rasmo (N. Rasmo, *I distrutti affreschi guarentieschi della chiesa dei domenicani a Bolzano* in "Cultura Atesina", IX (1955), pp. 118-127), che scrisse dopo la distruzione degli affreschi basandosi sugli appunti tracciati in occasione del rinvenimento.

<sup>59</sup> L'artista prende il nome dalla chiesa di San Giovanni in Villa, sempre a Bolzano, in cui sopravvivono alcuni affreschi inquadrati da un fregio del tutto simile a quello che divideva gli episodi del ciclo antoniano, e in cui compare ancora lo stemma della famiglia Botsch. L'artista, attivo nella chiesa dei Domenicani dopo la partenza di Guariento, collocata tra il 1360 e il 1365, ripropone alcuni schemi figurativi cari all'artista padovano, che aveva portato clamorose novità nella scena artistica bolzanina: forse si sostituì al maestro in partenza, assumendo la direzione della campagna decorativa già iniziata nella cappella di San Nicolò.

<sup>60</sup> Nell'attigua cappella di San Nicolò, distrutta nel corso di un restauro nel 1820 senza che ne resti alcuna descrizione puntuale, si trovavano, oltre all'incontro tra i santi Domenico e Francesco, i dipinti, attribuiti a Guariento e alla sua bottega e databili sempre agli anni sessanta del Trecento, con le storie di sant'Agostino –

parete, che si estendeva per circa sei metri, era suddivisa in quattro fasce orizzontali, recanti ciascuna tre scene: assai difficile appare oggi, dalle foto scattate negli anni quaranta, comprendere il soggetto delle scene rappresentate e solo alcuni episodi possono essere identificati con chiarezza. Nella prima scena, in cui è visibile un predicatore che parla da un pulpito rialzato, Rasmo leggeva una scena di predica di san Domenico: convincente appare tuttavia la proposta di Tiziana Franco<sup>61</sup> di identificare l'immagine con l'ascolto del passo del vangelo da parte del giovane Antonio. La figura di cui si è perso il volto che, in piedi, ascolta attentamente la predica o la lettura della sacra scrittura e – colpito dalle parole – si indica con il braccio destro, porta infatti appesa alla cintura una pesante campanella, del tutto simile a quella che l'eremita ha, appesa al bastone, nelle scene successive. Tutto il registro superiore appare comunque assai compromesso e risulta impossibile identificare le due scene successive. Più facile appare la lettura del soggetto delle scene del registro mediano: nella prima Antonio, di cui ancora una volta è perduto il volto, procede nel deserto appoggiandosi a un bastone, a cui è appesa la campanella; di fronte a lui, nell'atto di indicargli la strada, un centauro, dal busto umano e dalle zampe equine: si tratta evidentemente del viaggio dell'eremita verso Paolo, che doveva essere descritto dettagliatamente, perché si conclude solo nel registro inferiore, con la scena meglio leggibile di tutto il ciclo. In essa Antonio, che indossa un mantello nero con un pesante cappuccio – che forse si sta togliendo in segno di rispetto, come indica il gesto della mano – è di fronte a Paolo, raffigurato come assai più anziano di lui, sulla porta del suo eremitaggio. Nel cielo è visibile un corvo nero, che reca nel becco il pane per il nutrimento dei due eremiti.

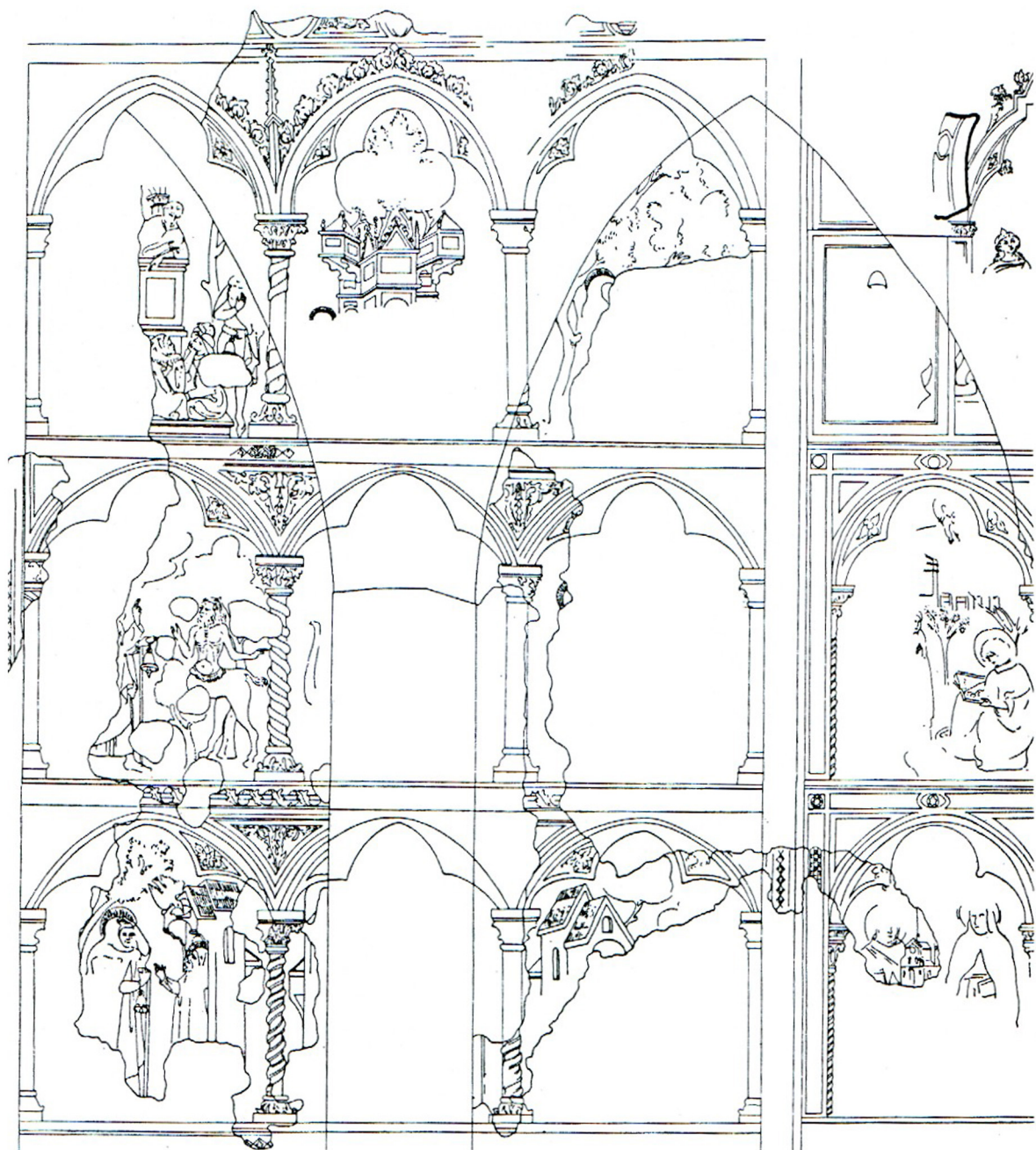
Ancora una volta le poche tracce superstiti, oltre a testimoniare un'attenzione alla figura del santo eremita in contesto domenicano<sup>62</sup>, propongono allo studioso un'attenzione focalizzata su alcuni elementi chiave della vita di Antonio: forse il momento della conversione con

---

altro santo assai caro ai domenicani e legato significativamente alle vicende in controfacciata di Antonio e Paolo: come narra lo stesso Agostino, infatti, il modello e l'insegnamento dei primi eremiti fu fondamentale nella sua conversione.

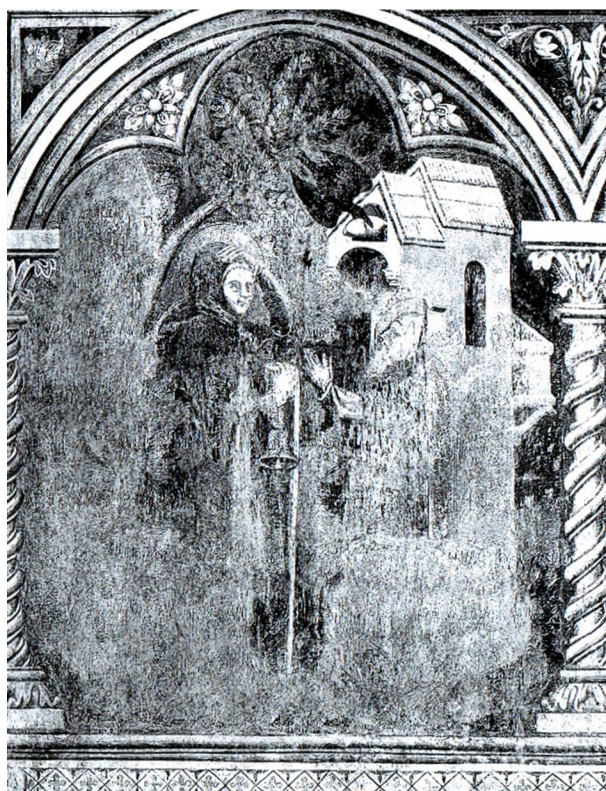
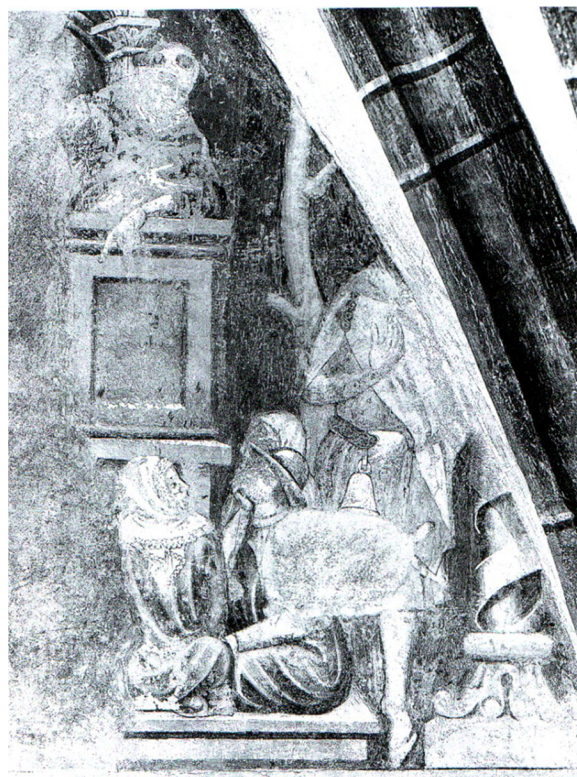
<sup>61</sup> T. Franco, *Storie di sant'Antonio Abate*, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, a cura di A. de Marchi, T. Franco, V. Gheroldi, S. Spada Pintarelli, Trento, 2002, p. 131.

<sup>62</sup> L'attenzione dei domenicani è frequente, sia nei testi scritti, già analizzati, sia nella scelta di programmi decorativi per le chiese conventuali, nonostante quanto afferma L. Meiffret, *Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540). Programmes picturaux et dévotion*, Roma, 2004, p. 61 che nota una grande frequenza dell'immagine di Antonio in contesti francescani, mentre elenca solo il caso di San Domenico di Alba per quanto riguarda la diffusione dell'iconografia nell'ambiente dei predicatori.



Maestro di S. Giovanni in Villa, Storie di sant' Antonio, Bolzano, S. Domenico  
(ricostruzione grafica).





Maestro di S. Giovanni in Villa, Storie di sant'Antonio, Bolzano, S. Domenico  
(foto prima della distruzione e particolari).



l'ascolto del passo del Vangelo, e sicuramente il viaggio dell'eremita verso Paolo: difficile è fare ipotesi sulle scene irrimediabilmente perdute: assai evidente è comunque il fatto che, in un ciclo che doveva contare 9 o 12 scene<sup>63</sup>, almeno quattro sono sicuramente identificabili come la vicenda dell'incontro i due eremiti.

Osservazioni più sicure possono essere fatte sul caso degli affreschi della chiesa di S. Domenico ad Alba, sulla parete destra della cappella absidale sinistra, databili, per i risultati di grande finezza compositiva, propri di un autore che ben conosce la pittura lombarda del sesto decennio del Trecento, alla seconda metà del XIV secolo<sup>64</sup> e contemporanei dunque agli affreschi perduti di Bolzano. In una narrazione quasi continua sono rappresentati i tre episodi fondamentali della vicenda del santo, separati tra loro da semplici linee rosse aggiunte a lavoro finito: l'incontro di Antonio e Paolo, il cosiddetto attacco terrestre dei demoni e la morte del santo. Ad essere sottolineata, in questo ciclo, al di là dell'attenzione alle tentazioni, il vero episodio chiave della biografia atanasiana, è una lettura "cenobitica" dell'immagine di Antonio<sup>65</sup>: nella scena del pasto miracoloso, in cui il pane portato dal corvo, bianco e circolare, ha l'aspetto di un'ostia, e soprattutto nell'immagine che chiude il ciclo, con Antonio, ormai morto, pianto dai compagni. Si è detto come la biografia atanasiana fosse stata molto chiara a proposito, ricordando i precetti dell'eremita sulla segretezza della sua sepoltura: al contrario l'iconografia, con la rappresentazione, che vedremo frequente tra Tre e Quattrocento, di scene di deplorazione da parte dei compagni e poi addirittura di esequie svolte in ambienti conventuali, raccontando una vicenda differente, quella del culto tributato alle spoglie mortali del santo, fa focalizzare l'attenzione sulle reliquie, che tanta importanza ebbero, per il loro valore taumaturgico, per la devozione occidentale verso il santo eremita.

Una riflessione analoga su alcuni temi antoniani che appaiono con molta frequenza, può essere fatta per un gruppo di tavolette di predella attribuite al senese Martino di Bartolomeo, documentato tra la fine del XIV secolo e la prima metà del XV, e conservate alla Pinacoteca

---

<sup>63</sup> Non esiste alcuna documentazione fotografica sull'ultima fascia della parte in cui gli affreschi, prima di essere bombardati, non erano ancora stati portati in luce.

<sup>64</sup> *Pittura e miniatura del trecento in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino, 1997, pp. 118-119. Sulla chiesa di San Domenico di Alba si veda anche G. Galante Garrone, *Per il San Domenico di Alba: ricerche e restauri*, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino, 1985, pp. 11-29.

<sup>65</sup> Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 62.

Vaticana<sup>66</sup>. Di nessuna di queste è noto il contesto d'origine o la pala a cui appartenevano – si può solo immaginare che facessero parte di differenti altari interamente dedicati all'eremita, o in cui la figura di Antonio compariva in associazione con altri santi.

Il primo dei tre gruppi di tavole è anche quello in cui più difficile è fare ipotesi sul significato da attribuire alle scene: nel primo scomparto Antonio è inginocchiato in preghiera mentre alle sue spalle si vede una chiesetta, a indicare sinteticamente il suo eremitaggio. Dall'alto scende in volo il Padreterno in atto benedicente, probabilmente a confortarlo dopo l'attacco demoniaco, e nel paesaggio brullo si nota, accucciato in una grotta, un leone, a segnalare l'ambientazione desertica della scena. Nella tavola successiva, avvicinata a questa per forma a dimensioni (26 x 26 cm), Antonio giace a terra morto e i confratelli ne celebrano le esequie, mentre due angeli volano intorno al tetto di un edificio identico a quello della scena precedente, forse portando in cielo l'anima del santo. Come si nota da questa breve descrizione, è molto difficile comprendere in quale contesto si inserissero queste due scene e soprattutto quale immagine dell'eremita volesse trasmettere il ciclo del pittore senese: gli episodi superstiti sono troppo pochi per tracciare un bilancio complessivo. Interessante è però notare che anche in questo caso le esequie di Antonio si svolgano in un modo assai difforme da quello raccontato dal biografo Atanasio, con due compagni che piangono il maestro morto, mentre altri due, affiancati da un giovane chierico, recitano gli uffici divini. È un modo di adattare la vicenda raccontata dal vescovo alessandrino – in qualche modo tradendola, perché non si rappresenta mai la “segretezza” del luogo di sepoltura, luogo di cui soltanto due discepoli erano a conoscenza – all'idea di funerale che poteva avere un committente o un osservatore della fine del Trecento.

Maggiore coerenza tra gli episodi, e forse, si può ipotizzare, minori perdite di scene è negli altri due gruppi di predelle della Pinacoteca Vaticana, sempre attribuiti dalla critica a Martino di Bartolomeo. Il secondo gruppo, ancora una volta omogeneo per dimensioni (57 x 31 cm ciascuna), permette di svolgere osservazioni più dettagliate perché ogni scomparto presenta due o tre scene affiancate, con il racconto di alcuni episodi chiave della biografia dell'eremita. Nella prima predominante è il tema della tentazione: Antonio, ancora giovane, rappresentato

---

<sup>66</sup> Si vedano le schede, con bibliografia, in W.F. Volbach, *Il Trecento. Firenze e Siena (Catalogo della Pinacoteca Vaticana, II)*, versione italiana e revisione iconografica a cura di F. Pomarici, Città del Vaticano, 1987, pp. 59-60, schede 76-77-78.



Martino di Bartolomeo, Tavolette di predella con storie di sant'Antonio (ciclo I),  
Roma, Pinacoteca Vaticana.





Martino di Bartolomeo, Tavolette di predella con storie di sant'Antonio (ciclo II),  
Roma, Pinacoteca Vaticana.



con la tonsura in un paesaggio roccioso, dove picchi aguzzi dividono i vari episodi come avviene, negli stessi anni, nella rappresentazione delle Tebaidi, appare a sinistra a colloquio con un eremita, forse il primo asceta che vive alle porte della città natale e che il giovane visita quando decide di intraprendere il suo percorso, poi mentre fugge spaventato davanti a un masso d'oro improvvisamente comparso sul suo cammino<sup>67</sup>, e infine a terra davanti ad un edificio con la porta aperta, mentre tre demoni alati lo torturano, percuotendolo con i grossi bastoni: la posizione del santo, disteso a terra quasi in diagonale, con la testa verso destra, è tipica dell'arte toscana del XIV e XV secolo e darà seguito alla diffusione di uno schema iconografico ripetuto anche Oltralpe<sup>68</sup>. La tavola successiva è invece dedicata tutta

---

<sup>67</sup> Si tratta evidentemente di una delle tentazioni dell'avarizia e non, come scrive Volbach (Ibid., p. 60) di Antonio che appare in atto di fuggire spaventato mentre dietro di lui il suolo si apre e ne escono fiamme. Il tema della tentazione con il masso d'oro è assai diffuso nell'arte italiana del Tre e del Quattrocento: oltre che in una delle tavolette attribuite al Maestro dell'Osservanza (vedi oltre p. 246), la scena si trova in tre predella, una fieribile a un altare datato 1430 e generalmente attribuito a Bicci di Lorenzo (Siena, Pinacoteca Nazionale), una sempre databile al 1430 e ascritta a Giovanni da Ponte (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), e infine una attribuita allo Scheggia e anteriore al 1450 (Birmingham, Alabama, Museum of Art). sempre ascritto alla produzione di Giovanni da Ponte è invece un pannello fiorentino in cui Antonio appare tentato da un piatto d'argento, nella seconda versione della tentazione dell'avarizia (Zagabria, Strossmayer Gallery). Tutte le composizioni quattrocentesche citate hanno un identico schema compositivo, con il santo che, entro un paesaggio roccioso a segnalare l'ambientazione desertica e la stranezza della comparsa di una suppellettile preziosa, si allontana con rapidità dall'oggetto prezioso, con le mani sollevate in un gesto allarmato. Identica struttura è in una tavola (Houston, Museum of Fine arts) attribuita da Boskovits (M. Boskovits, *Appunti sull'Angelico* in "Paragone" XXVII, 313 (marzo 1976), p. 43, ill. 13) a Beato Angelico e collegata con un pannello rappresentante sant'Antonio, in collezione privata inglese e conosciuto solo attraverso riproduzioni fotografiche. Si veda Wilson *Italian Paintings* cit., pp. 130-145. La studiosa ha collegato i due frammenti di Beato Angelico a un'incisione fiorentina con Antonio circondato da episodi della sua vita (Pavia, Museo civico), che replicherebbe, ribaltandola, secondo i modi consueti della riproduzione a stampa, e forse intervenendo nella distribuzione delle 11 scene, un perduto polittico del pittore fiorentino. Si veda, oltre al citato catalogo del museo di Houston, C. Wilson, *Fra Angelico: new light on a lost work*, in "The Burlington Magazine", CXXXVII, 112 (1995), pp. 737-740.

<sup>68</sup> Si vedano le osservazioni di C.D. Cuttler, *The temptations of Saint Anthony in art from earliest time to the first quarter of the XVI century* (dissertation, New York University, 1952), e poi Id., *Some Grünewald sources*, in "The Art Quarterly", XIX (1956), p. 120, nota 22, riprese – non senza qualche forzatura – da J.M. Massing, *Étude iconographique de l'agression de saint Antoine de Grünewald*, in *Grünewald et son œuvre. Actes de la table ronde organisée par le CNRS à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974*, Strasbourg, 1976, pp. 105-126. In realtà il tema iconografico non è strettamente senese, o come segnala Cuttler, il modello senese è assai diffuso, fino a toccare aree assai lontane come l'Italia del Nord o la penisola iberica: si ritrova infatti nel già citato affresco del san Domenico di Alba, che ha strette parentele con una miniatura di un Messale lombardo, (PARIS, Bibliothèque nationale, ms. lat. 757, f. 296v), in cui l'attacco terrestre dei diavoli si svolge in un paesaggio di rocce scabre e ripide, e il santo cade all'indietro sotto la furia degli animali che lo mordono. (Si veda P. Toesca, *La pittura e la miniature nella Lombardia. Dai più antichi documenti alla metà del Quattrocento*, Torino, 1966, p. 135) Lo schema "diagonale" che Massing nota nell'iconografia senese della bastonatura di sant'Antonio è evidente anche nel pannello Stefano di Giovanni, detto il Sassetta, (Siena, circa 1400-1450) oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena, proveniente dalla cosiddetta Pala dell'Arte della lana, iniziata intorno al 1423-24, e consegnata probabilmente nel 1426 per la stretta relazione con i temi teologici

all'incontro tra Antonio e Paolo: i due santi si abbracciano davanti alla porta del romitaggio di Paolo, poi Antonio porta sulla spalla il mantello del vescovo Atanasio, e infine depone l'eremita morto, avvolto nel mantello, in una fossa scavata da due leoni. L'ultima tavola del ciclo presenta ancora una volta il tema delle esequie conventuali dell'eremita, sdoppiato questa volta in due episodi: nel primo Antonio, nella sua cella, già disteso nel letto di morte e attorniato dai monaci, ha la visione dell'ascensione in cielo della sua anima, portata in volo su una nube da due angeli. accanto, all'esterno, si svolgono i funerali del santo, alla presenza di numerosi chierici, che reggono una grande croce e due torce, e di una figura più autorevole, forse un vescovo, riconoscibile dal grande mantello ricamato, che sta impartendo alla salma dell'eremita la benedizione solenne. Tutta la scena ancora una volta sottolinea il contesto "conventuale" a cui la vicenda di Antonio è stata adattata, nella rilettura compiuta in Occidente della figura del santo eremita.

Caratteristiche assai simili presenta anche il terzo ciclo della pinacoteca Vaticana, sempre attribuito a Martino di Bartolomeo. Nella prima delle due tavole sono rappresentate due scene distinte: a sinistra è una bastonatura, con tre diavoli alati che si avventano con mazze e bastoni sul corpo di Antonio, riverso a terra, mentre a destra l'eremita è a colloquio con i centauro, che gli indica la strada verso Paolo. La tavoletta successiva è interamente dedicata alla vicenda dei due eremiti: in alto, partendo da sinistra, è l'incontro tra i due, con Paolo vestito della tunica di foglie di palma; in basso il pranzo, con i due eremiti che spezzano il pane che il corvo ha portato loro<sup>69</sup>; tra le rocce al centro, Antonio è in preghiera, e ha sulla spalla il mantello di Atanasio, mentre in una grotta Paolo, già morto, è inginocchiato in preghiera. In primo piano, a destra, infine, Antonio procede al seppellimento del compagno,

---

discussi al Concilio di Siena e Costanza: il pannello centrale mostrava l'esaltazione dell'eucarestia e due scene nella predella rappresentavano l'istituzione del sacramento e l'ultima cena. Smembrato e disperso nelle sue varie parti dal 1816 il polittico forse comprendeva anche il pannello con sant'Antonio abate, oggi sempre nella Pinacoteca senese. In uno stupefacente paesaggio di colli e declivi, i tre diavoli – di cui sono state abrase le teste, forse in un gesto apotropaico, si avventano sulla rassegnata figura del santo. In un'interpretazione che appare in questo contesto sicuramente forzata la raffigurazione della bastonatura di Antonio, riceverebbe significato dalla lotta che il santo sostenne contro gli Ariani, che negavano la divinità di Cristo (si vedano P. Scapecchi, *La pala dell'arte della Lana*, Siena, 1979, pp. 20-24, K. Christiansen, *The arte della Lana Altarpiece*, in K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke, *Painting in renaissance Siena, 1420-1500*, New York, 1989, pp. 64-79): più semplice è ipotizzare che il ruolo di Antonio sia più semplicemente e genericamente antidemoniaco.

<sup>69</sup> Secondo una convenzione già notata in altre composizioni, il pane, a rendere ancora più chiara la sua provenienza, è raffigurato due volte, la prima nella bocca del corvo, ancora in volo, la seconda tra le mani dei due asceti, che lo spezzano.





Martino di Bartolomeo, Tavolette di predella con storie di sant' Antonio (ciclo III),  
Roma, Pinacoteca Vaticana.

dopo averlo avvolto, come richiesto, nel mantello del vescovo di Alessandria mentre i musì di due leoni ricordano il prodigio che ha reso possibile scavare la fossa. Queste ultime due tavolette (29 x 40 ciascuna) sono state riferite, in base alla descrizione dell'abate Carli<sup>70</sup>, al polittico misto, dipinto e scolpito che si trovava sull'altar maggiore della chiesa di S. Antonio in Fontebranda, a Siena. Elemento di partenza per la ricostruzione dell'opera è, oltre a una statua di sant'Antonio abate, ora conservata nella senese chiesa di San Domenico. la predella che l'erudito settecentesco descrive in ogni suo particolare. In base alle pagine dell'abate è stata proposta l'appartenenza al polittico anche della tavoletta, oggi resecata ai quattro lati, con sant'Antonio seduto in un chiostro porticato che insegna ai monaci, sempre in Pinacoteca Vaticana: indicata già da Kaftal<sup>71</sup> come san Benedetto con i discepoli, per il dettaglio della tonsura dei monaci che ascoltano la predica, essa potrebbe anche riferirsi a sant'Antonio, poiché spesso i religiosi che lo accompagnano sono caratterizzati dal taglio rituale dei capelli<sup>72</sup>. Un altro scomparto oggi non identificato – sempre secondo la descrizione di Carli – doveva rappresentare Antonio che decide, dopo l'ascolto del passo del vangelo di Matteo, di donare i suoi beni ai poveri.

I tre cicli di predelle, pur conservati, come si è visto, in maniera frammentaria, e di cui è difficoltoso ricostruirne i contesti di provenienza, testimoniano, nell'Italia centrale del XIV secolo, una precoce attenzione alle vicende del santo eremita: i due temi che appaiono con maggiore frequenza sono le tentazioni – o meglio, le bastonature – e l'incontro con Paolo: è una sintesi efficace, che forse si dispiegava anche in altri episodi, oggi perduti, ma in cui l'episodio chiave della biografia di Atanasio si coniuga con il racconto della *Vita Pauli*, a configurare i due poli di interesse verso l'asceta: la funzione antidemoniaca e la lotta contro le

---

<sup>70</sup> G.G. Carli, Selva di notizie per la Compilazione della Storia delle Belle Arti su Siena, SIENA, BIBLIOTECA COMUNALE, MS L.V.16 del secolo XVIII, cc. 389v-390v cit. in E. Neri Lusanna, *La "Madonna del Magnificat" di Sant'Agostino: un episodio di collaborazione tra scultori e pittori nella Siena del primo Quattrocento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXV, 3 (1981), p. 388 nota 17, in cui si veda anche (fig. 18) lo schema ricostruttivo del polittico. È sempre Carli a dare testimonianza dell'iscrizione che si leggeva nella carpenteria, con la data, il nome dell'autore e quello dei committenti: "fral Quadro e la predella è un'Iscrizione in caratteri d'oro Gotici: al nome di Dio MCCCCXXV questa bella tavola an fatta fare l'Università dell'Arte dei Charmagnoli di loro propri denari, Operari ne furono Mejo di Nanni di Chorso Mino di Giovanni de la Sega e Nanni di Benedetto Conajoli Menicho di Mejio fu Chamarlengo – Martinus di Bartolomi pinxit mensis Ianuari die decima septima".

<sup>71</sup> Kaftal, *Iconography of saints in central* cit., col. 46.

<sup>72</sup> La tonsura ha infatti una storia bimillenaria e non è specifica di un unico ordine religioso. Popolare anche in Oriente, in Occidente è diffusa tra i benedettini, i domenicani e i francescani. Si veda R. Moya, *Tonsura*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, 1997, IX, coll. 1230-1250.



potenze inferi e la precoce attestazione delle prime esperienze cenobitiche nella Tebaide. In questo senso, si diceva, va considerata anche la rilettura iconografica del tema della morte del santo, che non è mai esperienza solitaria nel deserto, ma è sempre vista nell'ottica comunitaria, con i compagni che piangono la morte del maestro e l'autorità religiosa che impartisce l'ultima benedizione.

Un'iconografia assai simile a quella delle tavole di Martino di Bartolomeo<sup>73</sup>, con l'asceta che esala l'ultimo respiro in un letto, affiancato dai compagni, mentre due angeli portano la sua anima in cielo, è presente anche in una tavoletta degli anni cinquanta del XIV secolo, probabilmente parte di una predella, già nella fiorentina collezione Rucellai e attribuita all'Orcagna. Resecata sicuramente nella parte superiore, dove è scomparsa la figura o il braccio proteso di Dio padre ad accogliere l'anima di Antonio, la tavoletta presenta, ancora una volta, tutti i personaggi come tonsurati, a riprova che l'elemento del taglio dei capelli non è sufficiente a individuare con chiarezza il soggetto del dipinto.

---

<sup>73</sup> Stringenti sono le somiglianze tra le due tavole, sia nell'ambientazione – un edificio chiuso in cui è stata sfondata la quarta parete per permettere allo spettatore di vedere cosa accade all'interno e in cui si apre una finestra di fronte al letto di Antonio – sia nell'abbigliamento dei monaci, tutti tonsurati, vestiti di una tunica chiara con un cappuccio nero, sia nel dettaglio dell'anima che sale verso il cielo.

## La tentazione della lussuria: un'iconografia senza agiografia?

Nell'oratorio di santa Caterina ad Antella, vicino a Ponte a Ema, nei dintorni di Firenze<sup>74</sup> si trova una rappresentazione a fresco di sant'Antonio, attribuita a Pietro Nelli e in parte rovinata dall'umidità, in cui il santo, frontale, con il libro il mano, è affiancato, nel fregio a fogliame che circonda la figura, da due minuscoli riquadri, "vere e proprie miniature affrescate" secondo la definizione di Boskovits<sup>75</sup>, in cui si dispiega la vicenda della tentazione della lussuria. L'episodio è semplicemente accennato da Atanasio<sup>76</sup>, e sviluppato, con una vicenda ricca di numerosi dettagli, da Alfonso Buen Hombre, con la leggenda della regina demoniaca che cerca di convincere Antonio al matrimonio. Nei cicli illustrati dedicati all'eremita tuttavia l'episodio conosce un singolare sviluppo, potremmo dire quasi autonomo rispetto ai testi scritti: in un'area geografica molto ampia, dall'Italia alla Germania, fino alla penisola iberica, la tentazione della lussuria diventa uno degli episodi maggiormente rappresentati, senza che essa derivi direttamente né dalla leggenda di Alfonso né dal testo del primo biografo<sup>77</sup>. Come si è ampiamente descritto<sup>78</sup>, infatti, la vicenda narrata dal domenicano spagnolo presenta uno specifico sviluppo, con l'incontro al fiume, il viaggio nella città della regina, la visita alle diverse strade degli artigiani, che dà luogo a una tradizione iconografica a sé stante, mentre, d'altra parte, troppo pochi sono i particolari narrati da Atanasio perché in essi si possa ritrovare la fonte diretta di un tema di così vasta fortuna<sup>79</sup>.

---

<sup>74</sup> L'oratorio o piuttosto, nella sua forma originaria, piccolo tabernacolo, fu fondato nel 1348 per volontà testamentaria di Albertazzo degli Alberti e costruito a spese comuni di Jacopo e Giovanni, figli di Albertazzo, e Benedetto e Bernardo, suoi nipoti. Nella sua forma originaria l'oratorio consisteva solo di quel vano che oggi ne è l'abside: infatti quando Benedetto degli Alberti nel 1387 ordina nel suo testamento di aggiungere la storia della sepoltura della santa alle pitture già eseguite precisa che la scena dovrà essere eseguita sulla facciata, mentre oggi la scena si trova sopra l'arco dell'abside, nell'interno della cappella. Solo dopo il 1387 alla cappella fu aggiunta un'abside, decorata in seguito da Spinello aretino con storie della vita di santa Caterina. Per queste notizie si veda M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370-1400*, Firenze, 1975, p. 270, nota 70. Per la decorazione successiva di Spinello Aretino si veda S. Weppelmann, *Spinello Aretino un die toskanische malerei des 14. Jahrhunderts*, Firenze, 2003, pp. 220-222.

<sup>75</sup> Boskovits, *Pittura fiorentina* cit., p. 61.

<sup>76</sup> Vedi sopra pp. 11-12.

<sup>77</sup> Il corpus iconografico di questo paragrafo è, con alcune aggiunte, come quella dei due piccoli riquadri di Antella, quello stabilito nel ricco contributo di M. Nuet Blanch, *San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV*, in "Locus Amoenus", II (1996), pp. 111-124.

<sup>78</sup> Vedi sopra pp. 39-42.

<sup>79</sup> Anche nel volgarizzamento del Cavalca sono ripresi soltanto gli scarsi dettagli già nel biografo alessandrino: "lo nimico gli facea apparire di notte forme di bellissime femmine e impudiche ed egli ripensando lo focho dello 'nferno e i vermini apparecchiati ai disonesti resiste e contradicea valentemente e facendosi di lui beffe rimaneva vincitore." Domenico Cavalca, *Cinque vite di eremiti dalle "vite dei santi padri"*, a cura di C. Delcorno, Venezia, 1992, p. 100.

Bisogna ipotizzare, quindi, uno sviluppo autonomo del tema iconografico, a partire da *topoi* e stereotipi ben diffusi nella letteratura agiografica – la donna tentatrice, il monaco che resiste strenuamente – adattati alla figura di Antonio, il santo che più di ogni altro, nel Medioevo occidentale, è rappresentato in contrasto con il demonio.

L'unica attestazione della vicenda nella letteratura agiografica è posteriore ad alcune delle immagini che andremo ad analizzare: la presenza di un episodio di tentazione in un manoscritto del XV secolo<sup>80</sup>, che contiene la *legenda breviarii* preceduta da un prologo e seguita da alcuni episodi nuovi, sembra derivare quindi da un'iconografia diffusa. Nel racconto Antonio incontra una fanciulla bellissima ed elegante, che cerca di baciarlo:

Longo tempore translato, quadam die, cum staret beatus Antonius ad orationem, venit ad eum quedam puella pulcherrima, pulcra facie et aspectu decora. Alba enim erat sicut nix, color eius erat rosarum, et formosa nimis. Capilli vero aurei esse videbantur; regalibus enim erat indumentis induta. Et ridentibus oculis salutavit eum dicens: "Magno desiderio desideravi te videre, Antoni, et ab infantia ~~mea~~ <sup>mea</sup> sempre dilexi te, et totam terram circumivi et te invenire non potui. Nunc vero consolatum est cor meum, quia inveni te. Vide pulchritudinem meam et decorem meum. Nunc autem veni, dormiens mecum, quia data est tibi hodie effigies pulceri corporis mei". Et amplexans osculata est eum<sup>81</sup>.

Antonio si rivolge allora *cum lacrimis* a Dio, perché sveli le insidie della tentatrice, che improvvisamente si svela in tutto il suo orrore demoniaco, di *fons putredinis*.

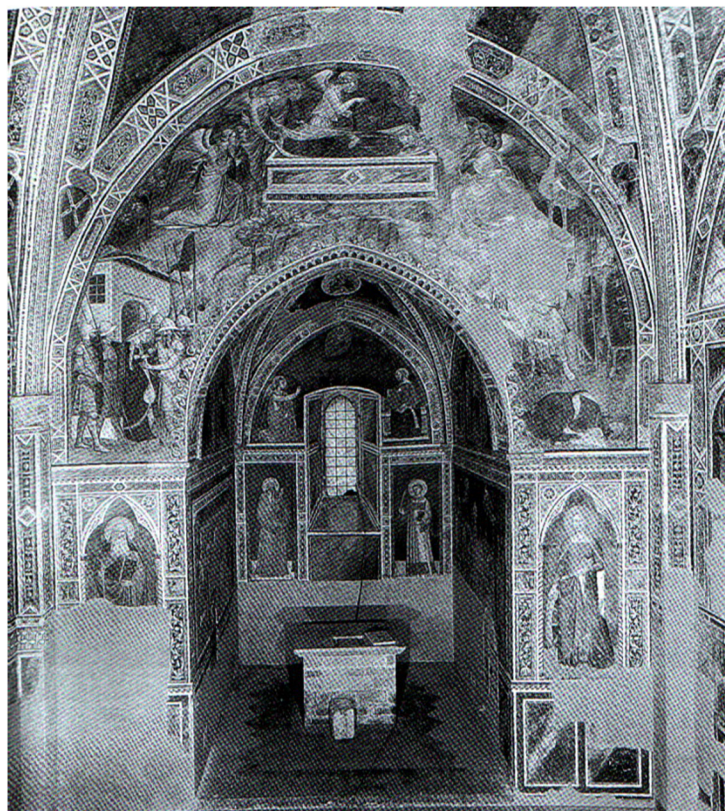
Mentre poco trattato è il tema della tentazione dell'eremita nelle biografie del santo<sup>82</sup>, frequenti sono invece gli accenni al ruolo di Antonio come instancabile lottatore contro le fiamme della lussuria in testi diversi, prediche, orazioni, composizioni letterarie: è evidente

---

<sup>80</sup> ROMA, Biblioteca Casanatense, 3898, fol. 51-57v. Interessante è notare che il *De vita sancti Antonii* inizia *prologus de pueritia s. Antonii* che cerca di armonizzare la biografia atanasiana con i dati topografici contenuti nella *legenda breviarii*, narrando come *fuit in civitate Patras quidam ditissimus puer nomine Antonius, ex nobile progenie creatus...*: la località di Patras diventa in questo caso teatro dell'infanzia del futuro asceta ed è qui che avviene la scelta della vita eremitica dopo l'ascolto del passo del vangelo.

<sup>81</sup> I passi del manoscritto casanatense sono pubblicati dai bollandisti in appendice alla *legenda breviarii*: P. Noordelos, F. Halkin, *Une histoire latine de S. Antoine. La "Légende de Patras"*, in "Analecta Bollandiana", LXI (1943), pp. 243-250. Questa citazione e la seguente si trovano a pp. 247-248.

<sup>82</sup> Il tema tuttavia era frequente nelle storie di vita eremitica e ricorre, per citare solo un esempio, in un passo dei *Verba seniorum*, in cui compare anche l'uso, che vedremo in molte testimonianze iconografiche, del fuoco come espediente usato dall'eremita per combattere le insidie del demonio. Si veda per l'episodio, riferito a un anonimo *solitarius quidam ... in inferioribus Aegypti*, P.L., LXXIII, col. 883.



Pietro Nelli, Sant'Antonio abate e due scene della sua vita,  
Antella, oratorio di S. Caterina.



che questa caratteristica di Antonio, ampiamente diffusa nell'iconografia, diventa proprio a partire dalle immagini uno dei tratti distintivi dell'eremita nell'Occidente medievale. Per fare solo alcuni esempi, il teologo Jean Gerson (Gerson, Champagne, 1363-Lione 1429), tenne il 17 gennaio 1417 al concilio di Costanza un'orazione dedicata ad Antonio, designando il santo come una preziosa risorsa contro l'*ignis sacer*, malattia del corpo, ma anche come trionfatore del fuoco spirituale della concupiscenza che devasta il cuore: il santo è considerato il patrono da invocare a protezione della malattia proprio perché durante la sua esistenza terrena ha più volte combattuto e vinto le insidie diaboliche e le fiamme della libidine. Così si pronuncia il teologo in un sermone pronunciato al Concilio di Costanza:

Post mortem beneficiis refulsit idem Antonius, praesertim in hac quadam speciali prerogativa, quod ignem sacrum fugat ex corporibus, in signum quod ignem concupiscentiae libidinosae perniciosiorem invocatus refrigerat cordibus!

Exclamat ad ardore ignis huius infernalis tentatus: o sacer Antoni, adiuva me!<sup>83</sup>

Un accostamento semantico simile tra la lussuria, che Antonio combatté nel deserto, e il fuoco sacro si trova in un testo della seconda metà del XV secolo, il Testamento di François Villon<sup>84</sup>. In una delle ballate che compongono l'opera, *La bella Elmiere alle ragazze di piacere*, insieme invito all'amore e amara riflessione sullo scorrere del tempo, si legge:

Si est vray qu'au commencement / Una chascune de ces femmes / Los prindrent,  
ains qu'eussent diffames, / L'une ung clerc, ung lay, l'autre ung moine, / Pour  
estraindre d'amours les flammes / Plus chaudes que feu saint Antoine<sup>85</sup>.

Anche in questo caso dunque l'Antonio che sconfigge il fuoco della malattia è lo stesso che è stato in grado, nella sua vita, di combattere le fiamme della lussuria, e anzi si crea una sorta di parallelismo tra le fiamme reali del morbo e quelle metaforiche della lussuria.

Per tornare all'analisi della diffusione del tema iconografico, nelle due piccole scene dell'oratorio di Antella, che risalgono alla prima campagna decorativa della cappella (metà

---

<sup>83</sup> Jean Gerson, *In festo sancti Antonii*, in Id., *Oeuvres complètes*, V, Tournai, 1963, p. 396.

<sup>84</sup> François Villon, nato a Parigi nel 1431, baccelliere nella facoltà delle arti dell'Università di Parigi, licenziato e dichiarato maestro, si abbandonò a una vita irregolare, partecipando a risse e rapine, e fu bandito per dieci anni dalla città di Parigi. Le due opere maggiori di Villon, pubblicate nel 1489, sono due poemetti, il *Lais* e il *Testament*, detti anche *Le petit* e *Le grand Testament*, di cui il secondo riprende, con più largo sviluppo, il tema trattato nel primo, raffigurando burlescamente una serie di "lasciti".

<sup>85</sup> "Di lor ciascuna, certamente, / prima di subire la vergogna, / all'inizio un chierico si prese, / oppure un laico, o un penitente, / per placare le fiamme d'amore / più calde del fuoco di sant'Antonio". F. Villon, *Opere*, a cura di A. Carminati, E.S. Mazzariol, Milano, 1971, p. 130, vv. 595-600.

del XIV secolo), tra le rocce quasi fiammeggianti di un deserto appena accennato, il diavolo travestito da donna cerca di sedurre l'eremita, facendogli vedere, sollevando la ricca veste, la gamba ben formata. Che siamo in presenza di una tentazione è assai chiaro dagli attributi demoniaci della donna, le ali da pipistrello che spuntano dalla schiena: nelle diverse declinazioni del tema, infatti, la tentatrice è ogni volta riconoscibile da un particolare che tradisce l'origine demoniaca e rende chiara la scena allo spettatore, le ali, come in questo caso, le corna sul capo o le zampe animalesche.

Nella scenetta seguente l'accento è posto sulla capacità del santo di resistere alla tentazione, scegliendo una pena assai dolorosa pur di non cedere alle lusinghe della donna: Antonio infatti si getta nudo (tra le ortiche o nel fuoco, difficile distinguerlo con chiarezza), invitando la donna diabolica a seguirlo.

Si diceva che il tema ha una singolare diffusione in aree geografiche molto diverse: già trattato nei rovinatissimi affreschi della chiesa del Santo Sepolcro di Barletta, in cui all'eremita si avvicinano tre donne, con il chiaro intento di sedurlo, il tema compare anche in una vetrata della cattedrale di Chartres, dedicata interamente alla leggenda agiografica di Antonio. Tra i numerosi episodi rappresentati<sup>86</sup> compare anche quello della tentazione della lussuria con la donna raffigurata con uno degli attributi tipici della vanità femminile, lo specchio. Davanti alle due figure è un fuoco acceso, forse a simboleggiare le fiamme della lussuria, che Antonio ha vinto e sconfitto, o forse a indicare che l'eremita, per smascherare il diavolo, gli ha proposto di giacere con lui nel fuoco

---

<sup>86</sup> La vetrata dedicata alla leggenda agiografica di Antonio – la prima nel lato destro dell'abside – si inserisce nel contesto della lotta alla tentazione, in un percorso che inizia con la vetrata dedicata ad Adamo. Due medaglioni, in basso, raffigurano i donatori: si notano, accanto a un carro appoggiato a terra, con un uomo seduto sul veicolo, due personaggi che ritirano dei panieri e, accanto una scena di vendita in cui sembra che l'oggetto dello scambio sia un'anguilla, dettaglio che ha fatto ipotizzare che i committenti siano i commercianti di pesce. Inizia poi la leggenda agiografica di Antonio, con l'ascolto del passo del vangelo, la distribuzione dei beni ai poveri, la sorella affidata a un gruppo di pie donne, il colloquio con un vecchio eremita. Dal VII scomparto in cui Antonio è raffigurato mentre coltiva la terra, l'eremita appare nimbato, come poi sarà in tutte le scene successive: dietro di lui si nota una testa: già interpretata come un angelo, sarebbe piuttosto il diavolo che cerca di distoglierlo dal suo lavoro. Alla scena della tentazione della lussuria segue la vittoria di Antonio sullo spirito di fornicazione in forma di ragazzo nero, la distruzione dell'eremitaggio da parte dei diavoli, una bastonatura demoniaca, seguita dal salvataggio da parte del giovane aiutante. A questo punto si inserisce la vicenda dell'incontro con Paolo, con il pasto miracoloso, la visione dell'anima di Paolo assunta in cielo, le esequie del primo eremita, fino alla morte dello stesso Antonio, con l'asceta che affida il suo mantello a uno dei discepoli e i due angeli che portano in cielo la sua anima. Si vedano Y. Delaporte, *Les vitraux de la Cathédrale de Chartres. Histoire et description*, Chartres, 1926, pp. 211-216 e C. e J.P. Manhes-Deremble, *Les vitraux narratifs de la Cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, (Corpus vitrearum, France, Études, II), Paris, 1993, pp. 64-64 e 134-135.



Maestro di Rubiò, altare di sant' Antonio Abate, Barcellona, MNAC.

La tentazione della donna che solleva lo specchio è attestata anche in area spagnola: in un polittico attribuito al Maestro di Rubió<sup>87</sup> (già Moritz N. Oppenheim Collection a Francoforte, ora MNAC, Barcellona) l'effigie centrale del santo, caratterizzata da una posa iconica, assai arcaicizzante, è sormontata da una crocifissione e circondata, in forma di trittico, da scene della vita del santo, con una modalità tipica degli altari con storie di santi nel Trecento catalano<sup>88</sup>. Dopo la prima scena in cui il giovane Antonio distribuisce i suoi beni ai poveri, prelevando dei piccoli sacchetti da una cassa di legno aperta ai suoi piedi, il santo prende l'immagine abituale di un uomo anziano, con una lunga barba e una rozza veste eremitica. Nella seconda scena, in uno spazio desertico in cui si trova un altare, a indicare sinteticamente il luogo di preghiera e di asceti dell'eremita, sta una figura femminile, forse una nobildonna, o addirittura una finta regina, come sembrerebbe indicare la corona sul capo, la cui lunga e ornata veste non arriva a coprire i neri artigli al posto dei piedi. A caratterizzarla, anche in questo caso, è lo specchio dall'ornata cornice che brandisce in mano. Dietro di lei, a rendere immediatamente evidente il significato della scena, si trova un demone nero dal corto mantello, forse lo spirito di fornicazione: Antonio, con il bastone a forma di *tau*, in questo caso evidente attribuito antidemoniaco, sta picchiando la donna sul capo<sup>89</sup>.

Sempre sul tema della lussuria sono anche due scomparti di polittico attribuiti al catalano Luis Borrassa<sup>90</sup>, attivo tra il 1380 e il 1424-1425: al 1400 circa risale l'altare di Santa Margherita

---

<sup>87</sup> Con questo nome si designa l'autore anonimo di una serie di pitture su tavola, tra le quali l'altare della chiesa parrocchiale di Rubió. Identificato da Rosa Alcoy con Ramon Destorrentes (R. Alcoy, *Mestre de Rubió, Retable de Sant Antoni Abad*, in *Prefiguració del Museu Nacional d'art de Catalunya*, Barcellona, 1992, pp. 238-241), attivo a Barcellona tra il 1351 e il 1362 è pittore e miniatore per Pietro il Cerimonioso, dopo la morte di Bassa, scomparso nella peste nera del 1348. È autore, per la regina, di un altare destinato a Saragozza, nel 1358 ed è incaricato del completamento delle cappelle reali di Leida, Valencia e Maiorca. Sul *corpus* di opere attribuite al maestro di Rubió si veda *Cathalonia. Arte Gótico en lo siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, pp. 113-114.

<sup>88</sup> J. Gudiol, S. Alcolea i Blanc, *Pintura gòtica catalana*, Barcellona, 1986, p. 68, cat. 173.

<sup>89</sup> Assai interessanti sono anche le altre scene del polittico, con Antonio a terra tormentato da due coppie di diavoli che sta afferrando uno dei bastoni con viene percosso, secondo il modello compositivo diagonale che Cuttler e Massing definiscono senese (vedi nota 68 in questo capitolo) e poi, nel primo riquadro a destra, Cristo, accompagnato da due angeli, assiste il suo devoto. Segue la scena di Antonio e Paolo che prendono il pasto portato miracolosamente dal corvo e infine un'intressante scena di culto *post mortem* che avremo modo di analizzare dettagliatamente in seguito.

<sup>90</sup> Nel periodo tra il 1383 e il 1410 si contano almeno cinque altari di Borrassa con storie di sant'Antonio, uno per le clarisse di Barcellona dedicato a sant'Antonio da Padova e sant'Antonio eremita per la chiesa di San Damiano, uno per la parrocchiale di Albareilles, uno per Villarodona, uno per la cattedrale di Barcellona, uno per i commercianti di animali di Manresa, tutti scomparsi, eccetto la predella di quello di Manresa. J. Molina i Figueras (*Caracter i funció de les imatges en els retaules de Jaume Huguet*, in *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 84, nota 61) avanza l'ipotesi che in quest'ultimo fosse rappresentato l'episodio del viaggio di Antonio a Barcellona, perché nel documento di commissione si legge che doveva essere presente un personaggio

di Montbuy (Anoia), di cui restano due pannelli laterali con sant'Antonio tentato dal demonio sotto forma di donna e sant'Antonio assalito dai diavoli<sup>91</sup>, in cui un Antonio giovane, che porta ben evidente sulla spalla il *tau* tipico del mantello dell'ordine antoniano, viene avvicinato da una donna, vestita assai elegantemente, con una coroncina in testa e una ricca collana al collo. L'eremita smaschera le tentazioni del maligno indicando una fiamma che si interpone tra lui e la figura femminile, con un'iconografia assai simile a quella della vetrata di Chartres, in cui il fuoco è utilizzato in modo analogo per rendere evidente che siamo in presenza di un episodio di tentazione.

Di discussa attribuzione al maestro è anche un altare dedicato a sant'Antonio e santa Margherita<sup>92</sup>, dalla chiesa parrocchiale di Rubió e ora al museo di Vic: al centro sono le figure frontali dei due santi, l'eremita, con il bastone e il libro e il *tau* antoniano bene evidente sulla spalla, la santa con la corona e una ricca croce d'oro. Mentre i due pannelli di destra sono dedicati a due episodi della leggenda agiografica di Margherita, i due scomparti di sinistra rappresentano rispettivamente una bastonatura con il Cristo che scende dal cielo a confortare Antonio e una tentazione della lussuria, molto simile a quella di Montbuy, ma con l'eremita rappresentato come un anziano e la dama che leva uno specchio. La stessa iconografia ritorna in molte opere catalane, come in altare dedicato a sant'Antonio abate e Maria Maddalena, dal santuario di Sant'Antonio de la Granadella (Garrigues), distrutto nel 1936 e attribuito a Jaume Ferrer I<sup>93</sup>: nel pannello centrale sono il santo eremita con in mano un pesante *tau* e la santa con il consueto attributo del vasetto degli unguenti; i tre scomparti di sinistra sono dedicati

---

vestito con un cappia di broccato, raffigurato più volte, che potrebbe essere il re di Catalogna. Attribuito a Borrassa è un altare dedicato a sant'Antonio, proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Maria di Copons (Anoia) di cui resta al museo episcopale di Vic la tavola centrale. Si veda Gudiol, Alcolea i Blanc, *Pintura gòtica catalana* cit., p. 81, cat. 193.

<sup>91</sup> *Ibidem*, cat. 195.

<sup>92</sup> *Ibidem*, cat. 194.

<sup>93</sup> Originario di Lerida, fu il maggiore esponente della scuola pittorica di Lerida del primo terzo del secolo XV, assente nella documentazione (è solo un omonimo del Jaume Ferrer attivo a Barcellona tra il 1402 e il 1438), ricostruibile solo dalle opere. *Ibid.*, pp. 111-112 e p.113, cat. 334, fig. 589. Attribuito allo stesso autore, anche se non concordemente, è altare dedicato a sant'Antonio abate, proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Maria di Monzón (Huesca) e ora conservato al Museo Diocesano di Lérida. Perduto è lo scomparto principale che dove presentare l'immagine del santo, ma restano laterali, con l'abbraccio di Antonio e Paolo, il seppellimento di san Paolo con l'aiuto di due leoni, Antonio tormentato dai demoni, e successivamente sollevato dagli angeli. Si vedano, per l'opera, J.M. Massing, *Schongauer's Tribulations of St. Anthony. Its iconography and influence on German Art*, in "Print quarterly", I, 4 (dicembre 1984), p. 225, C.R. Post, *A history of spanish painting*, II, *The franco-gothic style*, Cambridge (Ma), 1930, pp. 340-341 e Gudiol, Alcolea i Blanc, *Pintura gòtica* cit., pp. 113-114, cat. 346, figg. 600-604.





Anonimo lombardo, Storie di sant'Antonio, Lecco, S. Nicolò.

all'asceta, con Antonio tormentato dai demoni, Antonio assunto in cielo da sei angeli e infine Antonio che spalanca le braccia in segno di stupore di fronte all'apparizione di una donna con uno specchio rotondo, accanto alla quale stanno due demoni mostruosi.

Si accennava come uno degli aspetti più interessanti del tema della tentazione della lussuria sia la sua massiccia presenza – nonostante la scarsità di testimonianze agiografiche sull'episodio – su tutto il suolo europeo: un episodio di tentazione femminile si trova infatti anche negli affreschi, assai rovinati, da poco riscoperti a Lecco, in una cappella dedicata al santo eremita nel battistero attiguo alla basilica di San Nicolò<sup>94</sup>. Il programma decorativo, risalente alla seconda metà del Trecento<sup>95</sup>, prevedeva elementi diversi: sulla parete di fondo in alto si trovava un'Annunciazione, in basso si scorgono tuttora i resti di una Crocifissione, sulla parete sinistra si trovava una deposizione di Cristo abbracciato alla Madonna e un offerente inginocchiato e presentato da sant'Antonio alla Madonna in trono con il bambino benedicente. Nella volta erano dodici scene – oggi in gran parte perdute – con le storie del santo eremita, divise da fregi geometrici e da leggersi prima a sinistra e poi a destra, tenendo come elemento divisorio il colmo della volta a botte. Da sinistra, nel primo riquadro, si vede ancora una cittadina fortificata con una chiesa e monti rocciosi, come la stessa Lecco, da cui Antonio si sta allontanando, a cui segue una tentazione femminile, con Antonio che percuote con il bastone da eremita una donna riccamente vestita, ma riconoscibile, nella sua natura di demone dalle corna sul capo<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> L'attuale cappella del battistero occupa un sacello ricavato nel corso del XIV secolo mediante la chiusura di un più antico atrio laterale della basilica. Intorno al 1385 la cappella era diventata, con la dedica ad Antonio abate, patronato della famiglia Gazzari, una famiglia di mercanti di spezie, cereali e lino, proprietari di ampi coltivi e dediti al notariato e alla medicina. Nel Settecento la cappella venne modificata dividendo l'ambiente in due porzioni: verso la navata della chiesa si formò una cappella più ridotta, intitolata a San Nicolò, mentre il resto del vano divenne magazzino per i ceri e locale di passaggio della scala al sovrastante campanile. Nel 1955 apparvero nel ripostiglio alcuni brani di affreschi: nel 1962 l'intero vano venne ripristinato, avviando un primo *restauro* degli affreschi, parzialmente distrutti dall'impianto nel 1477 del campanile e dalla creazione dei locali settecenteschi e intonacati nel XVI secolo e poi ancora nel 1613. Un nuovo restauro fu intrapreso nel 1993, fino alla definitiva messa in luce dei dipinti nel 2000. Si veda G. Luzzana, *Il restauro degli affreschi della cappella di Sant'Antonio Abate nella basilica di San Nicolò*, in "Archivi di Lecco", XXIII, 3 (2000), pp. 41-51.

<sup>95</sup> Da quanto è ancora leggibile il ciclo dovrebbe appartenere allo scorcio del Trecento e alle mani di due frescantì diversi, uno più genuino e fresco e l'uso di colori vivi e contrastanti, l'altro di gusto più classicheggiante e raffinato, memore di quella che viene chiamata la tradizione giottesca lombarda.

<sup>96</sup> Tra gli altri affreschi venuti alla luce negli ultimi restauri si notano il risanamento dell'indemoniata e, nella parete destra, tre affreschi assai lacunosi, probabilmente narranti la storia dell'incontro con Paolo, perché è ancora riconoscibile la sepoltura di Paolo con l'aiuto di un leoncello. Le ultime due scene raffigurano Antonio entro una sala ad archi, attorniato dai confratelli, forse mentre impartisce i suoi insegnamenti, e l'eremita elevato in cielo dagli angeli mentre due diavoli cercano di afferrarlo dal basso.



Dettagli differenti si riscontrano invece negli affreschi della sala capitolare del convento di San Francesco<sup>97</sup> a Bassano del Grappa (ora Museo civico), attribuiti da Rasmus<sup>98</sup> e Lucco<sup>99</sup> al cosiddetto del Maestro del Fondo d'Anaunia, attivo nel Trentino e nel Veneto nell'ultimo ventennio del XIV secolo e così denominato dal ciclo con le storie di santa Lucia nella chiesa omonima nel Fondo di Anaunia, fra Trento e Bolzano. Nonostante i restauri recenti, numerosi episodi sono oggi scomparsi o illeggibili per le modifiche nella struttura architettonica della sala: difficile è dunque tracciare un bilancio complessivo delle scelte iconografiche effettuate per questo ciclo: gli affreschi iniziano nel muro di destra, con un riquadro assai rovinato, che potrebbe congetturabilmente rappresentare la messa di vocazione, visto che nel successivo si nota Antonio – che in tutti gli affreschi è raffigurato con la tonsura propria, tra gli altri, anche dei francescani – che si allontana da un gruppo di personaggi, forse la comunità cittadina da cui il giovane ha scelto di staccarsi. Sulla destra si nota l'episodio, derivante dal volgarizzamento del Cavalca che a sua volta lo trae da una cattiva lettura della prima biografia, della sorella che entra in un convento di monache. La terza scena presenta la tentazione carnale, Antonio sfugge da una donna – dalle evidenti corna demoniache sul capo – che lo sta invitando a raggiungerlo in un letto posto in mezzo al paesaggio desertico: mentre con una mano si rivolge suadente al giovane eremita, con l'altra solleva il vestito, mostrando la gamba, in un atteggiamento che abbiamo già visto nella piccola scena dell'oratorio di Antella. L'asceta sta scappando, spaventato, e di fronte a lui si presenta – secondo la narrazione di Atanasio – un piccolo diavolello nero, lo spirito di fornicazione<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Con un'interpretazione sicuramente forzata Meiffret vede in questi affreschi una testimonianza del recupero della figura di Antonio da parte dell'ordine francescano, in opposizione a una minore considerazione dell'eremita nel contesto domenicano. Si veda Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., pp. 75-76.

<sup>98</sup> N. Rasmus, *Pittura del Duecento e del Trecento in Trentino e Alto Adige*, in "La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento", tomo I, Milano, 1986, p. 99.

<sup>99</sup> M. Lucco, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 302 e 538.

<sup>100</sup> Oltre a questa scena è leggibile solo un altro episodio, anche se il ciclo sicuramente continuava sulle altre pareti della sala capitolare: nella scena – nel cui sfondo si vede l'abside di una chiesa gotica – un uomo porta in spalla l'eremita: come narrato da Atanasio, infatti, Antonio ritenuto morto dal giovane che gli portava il cibo, era stato portato via dal deserto e poi risvegliatosi, aveva chiesto, di ritornare al suo eremitaggio, dove erano continuati i tormenti demoniaci, rappresentati nella parte destra del riquadro.



Maestro del Fondo d'Anaunia, Storie di sant'Antonio abate,  
S. Francesco (oggi Museo civico), Bassano del Grappa.

## Un corpus agiografico per immagini: il caso di cinque altari

Nella pinacoteca di Bologna si conservano quattro scomparti di un polittico dedicato a sant'Antonio abate: come già proponeva Longhi<sup>101</sup> è assai probabile che i dipinti facessero parte in antico della grande tavola firmata da Vitale da Bologna<sup>102</sup> che l'Oretti<sup>103</sup> ricorda sull'altare della chiesa della precettoria antoniana di Bologna<sup>104</sup>, dove rimase finché non fu venduta – in un modo assai difficoltoso, indice del mutamento di gusto – agli “zavagli”, ossia

---

<sup>101</sup> R. Longhi, *Lavori in Valpadana*, Firenze, 1973, p. 211.

<sup>102</sup> Nonostante la notizia di Oretti, la storia attributiva delle tavole non fu semplice. Ricci (C. Ricci, *Guida di Bologna*, Bologna, 1886, p. 94) le riteneva “dello scorcio del 1300 e de' primi anni del 1400”, Baldani (R. Baldani, *La pittura a Bologna nel sec. XIV*, Bologna, 1909, p. 452) “molto prossime a Jacopo [Avanzi], se non proprio sue...”. Solo Vavalà (E. Sandberg Vavalà, *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi*, in “Rivista d'Arte”, 1930, pp. 2-10) le restituì finalmente a Vitale, pur giudicandole opere decadenti della sua epoca tarda, un giudizio che mutò radicalmente a opera di Longhi che le espose come capolavori di Vitale (le “mirabili storie di sant'Antonio”) alla mostra sul Trecento (*Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, prefazione di R. Longhi, Bologna, 1950, p. 13). Questa lettura trovò adesioni tra gli studiosi, primo tra tutti Arcangeli (F. Arcangeli, *Un Vitale e un Jacopo da Bologna* in “Proporzioni”, II, (1948), pp. 63-74, poi in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna, 1978, pp. 19-28, e più tardi in occasione della mostra bolognese del 1970, *Natura ed espressione nell'arte bolognese emiliana*, cat. della mostra, Bologna, 1970, pp. 112-118).

<sup>103</sup> BOLOGNA, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, M. Oretti, Descrizione di varie chiese nella città di Bologna. La pittura nelle chiese della città di Bologna descritte da Marcello Oretti nell'anno 1767, ms B 30, c. 180; si veda anche nella stessa biblioteca M. Oretti, Notizie de' professori del Disegno, pittori scultori architetti bolognesi e forestieri della scuola, ms B 123, c. 6. Marcello Oretti (1714-1787), nato a Bologna da nobile famiglia, si dedicò per tutta la vita alle lettere e all'arte del disegno e raccolse instancabilmente notizie relative alla storia dell'arte, attraverso corrispondenze con pittori, amatori o parroci, lo spoglio rigoroso di documenti e numerosi viaggi. Raccolse le sue memorie in 63 volumi manoscritti, tutti confluiti nella bolognese biblioteca dell'Archiginnasio. M. Fanti, *Sulla figura e l'opera di Marcello Oretti*, in “Il Carrobbio”, VIII (1982), pp. 126-143.

<sup>104</sup> Il priorato di sant'Antonio abate sorse a Bologna nel 1324, negli anni in cui vescovo della città era Arnaldo Sabatier, imposto alla città dal papato avignonese e promotore di molteplici iniziative ospedaliere. Antonio, alto dignitario della curia del cardinal legato Bertrando del Poggetto e deputato dall'abate, acquistò da Castellano, discendente del glossatore Accursio, con un atto notarile dell'8 maggio 1324, parte delle sue case presso porta S. Mamolo. La chiesa era terminata nel 1328, quando fu fondata una commenda, trasformata nel 1392 in un priorato subalterno a Ranverso, dotato del suo convento e del suo ospedale per la cura degli ammalati d'*ignis sacer*. Il priorato bolognese scomparve, per volere papale, il 1° luglio 1586, mentre era commendatario frate Antonio Giavarina. I suoi locali furono destinati all'istituzione del collegio Montalto, fondato per ospitare giovani studenti marchigiani durante lo svolgimento dei loro studi e voluto da papa Sisto V con bolla del 15 novembre. Il priorato antoniano parve probabilmente conveniente non solo perché presentava strutture – la casa dei religiosi e l'ospedale – facilmente riadattabili alla nuova funzione, ma anche perché si trovava in una zona della città tradizionalmente destinata ad accogliere scuole e collegi. Per queste notizie e per la bibliografia relativa si vedano L. Fenelli, *Porci per la città. Statuti urbani e privilegi papali per la circolazione dei maiali di Sant'Antonio (secc. XIV-XV)*, in *Laboratorio sulle fonti d'archivio. Ricerche su società e istituzioni a Bologna nel tardo Trecento*, a cura di A. Campanini e R. Rinaldi, Bologna, 2005, pp. 121-153 e Id., *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio abate tra assistenza e devozione*, Spoleto, 2006, pp. 99-100.

ai robivecchi e fu sostituita con una tela di Ludovico Carracci<sup>105</sup>. La descrizione dello storico permette di conoscere qualcosa di più sulla pala che doveva comprendere, oltre ai quattro pannelli superstiti, altri due scomparti e un'immagine centrale del santo: *fatta a caselle nel cui di mezzo vi sta dipinto S. Antonio abate sedente col pastorale in mano, e dai lati in sei vani li fatti della vita del medesimo santo e sotto vi era scritto Vitalis f.. questa pittura fu venduta agli Zavagli e molti giorni fu veduta nella piazza sino a tanto che si ritrovò il compratore*. Si ignora, dopo quest'ultima notizia, quale sia stata la sorte del dipinto: le quattro tavolette riapparvero – come ricorda Ricci<sup>106</sup> – alla fine del XIX secolo, presso la chiesa di Santo Stefano, tra le opere che l'autore definisce donate dai devoti. Le storie sono databili agli anni quaranta del XIV secolo<sup>107</sup> e fu a lungo difficile riconoscerne i soggetti, perché le storie di sant'Antonio rappresentate sono tratte, oltre che dalla leggenda di Teofilo, dalla *legenda breviarii*, pubblicata dai bollandisti nel 1943 e associata ai soggetti delle tavole solo da Kaftal<sup>108</sup>. Secondo la sequenza proposta dall'iconografo, il primo episodio della serie sarebbe legato alla leggenda di Patras, con Antonio che si allontana in cerca di solitudine nel deserto: si osserva il santo calarsi da una finestra del monastero di Patras aiutato da due compagni, e poi, in basso, è raffigurato sempre l'asceta, accompagnato da un monaco con la lanterna – a segnalare l'ambientazione notturna - mentre, pregando, sconfigge il drago che avvelena una

---

<sup>105</sup> Si noti che la sostituzione con la pala di Ludovico Carracci è sicuramente posteriore alla trasformazione del priorato in collegio Montalto: con la nuova destinazione dell'edificio si persero le ragioni che rendevano il polittico di Vitale così adatto a rappresentare l'Antonio patrono dei canonici regolari. La pala di Ludovico, conservata oggi alla Pinacoteca di Brera e databile al 1615, raffigura infatti Antonio, seduto su un seggio rialzato, nell'atto di impartire i suoi insegnamenti a un gruppo di eremiti, disposti a semicerchio intorno a lui: la scelta del soggetto, che coniugava la presenza del santo, a cui rimase dedicata la chiesa nonostante il cambio di destinazione, a una scena "didattica", era sicuramente più adatta delle complesse iconografie di Vitale ai nuovi occupanti del Collegio Montalto. Per la pala di Carracci si veda la scheda di A. Brogi in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, a cura di F. Zeri, Milano, 1991, pp. 169-170, scheda n. 77.

<sup>106</sup> Ricci, *Guida di Bologna* cit., p. 94.

<sup>107</sup> La cronologia dell'opera è stata a lungo oscillante: Gnudi (C. Gnudi, *Vitale da Bologna*, Bologna, 1962, pp. 40-41), partendo dalle osservazioni di Toesca e smentendo l'opinione di Longhi che le voleva opere giovanili (*Guida alla mostra della pittura bolognese* cit., p. 13) rivedette la cronologia delle opere di Vitale proprio in funzione di queste tavole datandole fra gli anni immediatamente seguenti il 1345 e gli anni immediatamente precedenti il viaggio udinese del 1348-1349, in un momento non troppo lontano dall'esecuzione degli affreschi di Mezzaratta. Si veda, per la storia critica dell'opera, *Vitale da Bologna per la Pinacoteca nazionale di Bologna*, a cura di R. d'Amico e M. Medica, Bologna, 1986, pp. 115- 121.

<sup>108</sup> Kaftal, *Iconography of saints in the painting of north east* cit., coll. 52-72. Ricci aveva identificato il santo protagonista con Benedetto, forse per il particolare della tonsura sul capo dei monaci e dello stesso Antonio nella prima delle tavolette: il successivo chiarimento iconografico, insieme alla quasi certa provenienza dalla precettoria antoniana dimostra che non è possibile stabilire – come invece fa Meiffret (p. 77) – un legame tra la raffigurazione dei personaggi tonsurati e il ruolo delle committenza francescana.





Vitale da Bologna, Storie di sant'Antonio Abate, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Vitale da Bologna, Storie di sant'Antonio Abate, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

fonte<sup>109</sup>. Non semplice è l'interpretazione delle due figure distese, di cui una sembra già morta, l'altra invece, con le mani giunte, invoca l'aiuto dell'eremita: forse con essi l'autore ha voluto alludere genericamente alle vittime del dragone che infesta l'acqua.

Nel secondo scomparto, come nella tavoletta precedente, lo spazio verticale della composizione è diviso idealmente per accogliere due scene tra loro collegate, a illustrare, sinteticamente, l'intervento miracoloso dei cammelli mandati in soccorso dal re di Palestina: nella parte alta il re, vanamente assistito da un medico, identificabile dalla ricca veste con il collo di pelliccia e dal gesto di controllare un'ampolla contenente l'urina del paziente<sup>110</sup>, riposa nel suo letto in un edificio senza pareti, mentre alcuni personaggi si affollano al suo capezzale. Nella parte inferiore del dipinto, invece, la scena si sposta nel deserto – un deserto rigogliosissimo, a dire la verità – dove i monaci accolgono festanti i cammelli che portano i viveri. Di difficile interpretazione il dettaglio di un cerchio colorato al centro del dipinto, forse rappresentazione simbolica della volontà divina che conduce i cammelli senza guida a soccorso dei monaci<sup>111</sup>.

Nella terza tavola sono rappresentati alcuni episodi legati alla leggenda di Teofilo: evidentemente c'è un forte iato nella narrazione della vita dell'eremita e difficile è immaginare che cosa rappresentassero le due tavole che, secondo la testimonianza di Oretti, risultano oggi disperse: forse la vicenda dell'incontro tra Paolo di Tebe, magari nella versione

---

<sup>109</sup> La *fons aquarum* del testo agiografico è interpretata dal pittore come una fontana gotica a due vasche, una quadrilobata, l'altra esagonale. Interessante è il dettaglio della statua pagana che si erge al centro della fontana, con in mano quella che ha tutta l'apparenza di essere una pietra. Secondo la suggestiva ipotesi di Alessandra Foscati, che ringrazio cordialmente per avermi permesso di consultare la sua tesi di laurea (A. Foscati, *Iconografia di un eremita. Sant'Antonio dalla tradizione agiografica all'arte italiana tardo-medievale*, relatore prof. A. Scafi, correlatore prof. A.M. Orselli, Università di Bologna, aa. 2004-2005, p. 113) la curiosa rappresentazione nascerebbe da una cattiva lettura del testo latino, in cui si dice che la fonte *erat autem ibi longius tantum fons aquarum quantum lapis est iactum* (P. Noordelos, F. Halkin, *Une histoire latine de S. Antoine. La "Légende de Patras"*, in "Analecta Bollandiana", LXI (1943), pp. 228). Forse, sinteticamente, l'autore ha voluto indicare nella fontana sormontata dalla statua – che Benati, interpretando il masso come una mela, considera una rappresentazione di Paride (D. Benati, *Vitale da Bologna, quattro storie di sant'Antonio Abate*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. I. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia, 2004, pp. 94-95), due momenti successivi della leggenda, l'incontro con l'idolo pagano (*lapis in similitudinem hominis aspectu*. Noordelos, Halkin, *Une histoire latine* cit., p. 228) e l'esorcismo della fonte.

<sup>110</sup> Assai fantasiosa l'ipotesi di Meiffret (L. Meiffret, *Les cycles de la vie de St. Antoine ermite dans l'iconographie française et italienne du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles. Intervention des légendes et influence culturelle dans la constitution de l'image d'un saint*, thèse de doctorat, sous la direction de L. Pressouyre, Paris, Université de Panthéon-Sorbonne, 1998, II, p. 33) che legge, nella figura riccamente vestita del medico, l'angelo travestito da pellegrino.

<sup>111</sup> *Ibidem*.



della *legenda breviarum*, forse episodi di tentazione tratti da Atanasio, che potevano inserirsi prima della narrazione delle vicende *post mortem*<sup>112</sup>.

Nella terza tavoletta sempre divisa per poter ospitare due scene, il senso di lettura è l'inverso delle quattro scene precedentemente analizzate<sup>113</sup>: in basso si nota Antonio, durante la traslazione del suo corpo a Costantinopoli, mentre resuscita i tre uomini *a feris silvestribus occisis*<sup>114</sup>, al centro, invece, assistiamo all'episodio principale, con il santo che sorregge per otto giorni il capo di Effron impiccato ingiustamente ad Alessandria e a lato i parenti e gli amici del condannato invocano l'eremita della Tebaide, e già un garzone, di fronte all'evidenza del miracolo, si affretta, con una scala, a liberare il giovane dal cappio: in entrambi i casi il santo è mostrato in azione, come se fosse ancora vivo. Sullo sfondo della composizione si notano da un lato una città fortificata, che potrebbe indicare Alessandria, dall'altro una chiesa, forse un'allusione alla precettoria antoniana di Bologna, che si trovava fuori dalla penultima cinta di mura, in aperta campagna<sup>115</sup>.

Nell'ultima tavola è narrata la conclusione della traslazione di Antonio a Costantinopoli e il senso di lettura è anche questa volta dal basso verso l'alto: nella parte inferiore, Sofia, figlia dell'imperatore Costante, posseduta dal demonio, viene condotta fuori dalla cella in cui è stata rinchiusa e con una perfetta aderenza alla fonte testuale, si nota, nell'angolo sinistro della composizione, una sorta di gabbia chiusa da una grata in ferro, l'*habitaculum ferreum*<sup>116</sup> in cui l'imperatore ha fatto rinchiusare la figlia. Nella zona superiore si assiste al miracolo di esorcismo, con la giovane ormai libera dal demonio inginocchiata ai piedi del corpo di Antonio.

---

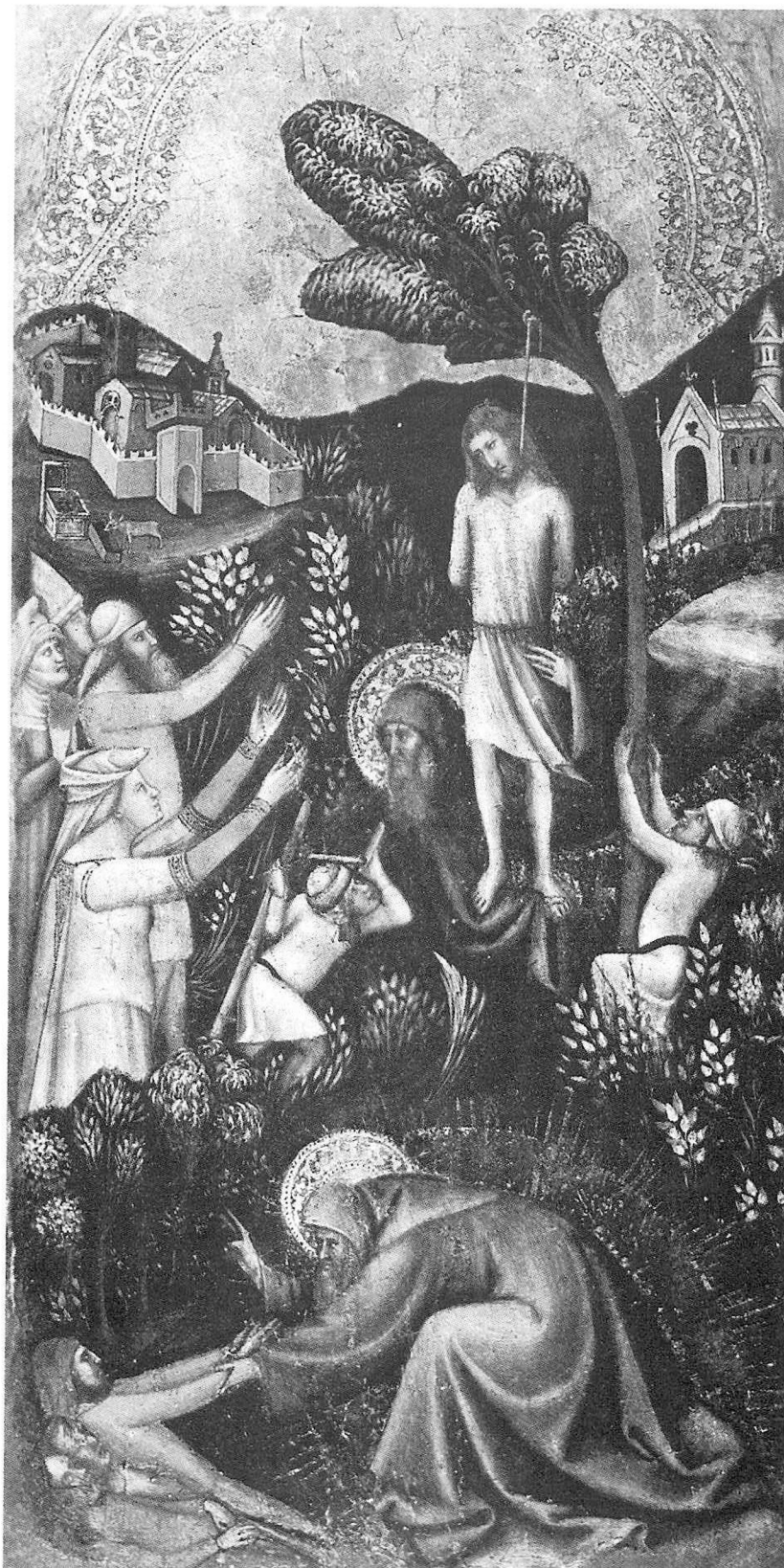
<sup>112</sup> Così come è difficile formulare ipotesi su ciò che pare irrimediabilmente perduto, complesso è anche immaginare quale fosse la forma dell'altare: le quattro tavole superstiti hanno una forma assai particolare, molto allungata (78 x 37 cm circa), con un'altezza che è più del doppio della larghezza di base. Probabilmente l'altare aveva i sei scomparti disposti paratatticamente in due coppie di tre rispettivamente a destra e sinistra della figura di sant'Antonio in trono, come sembrerebbe suggerire anche la forma delle tavole, che presentano ai lati del semicerchio culminante, gli angoli non lavorati: le tavolette erano dunque cuspidate ed è più facile pensarle affiancate che sovrapposte. Recentemente è stata ipotizzata una ricostruzione di questo tipo, con tre tavole con episodi in vita e tre con vicende *post-mortem*, da F. Cavallin, *Vitale da Bologna e le quattro "storie di sant'Antonio Abate"*, tesi di laurea in Storia dell'Arte medievale, relatore D. Benati, correlatore F. Massaccesi, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, aa. 2004-2005, pp. 46-47 e pp. 85-92 e fig. 10.

<sup>113</sup> Il fatto che le prime due tavole si leggano dall'alto verso il basso, le ultime due dal basso verso l'alto può forse corroborare l'ipotesi che mentre i primi due pannelli stavano a sinistra della figura centrale del santo, gli ultimi due dovevano stare a destra.

<sup>114</sup> *De S. Anthonio Abbate ex codice Namurc. n. 159* in "Analecta Bollandiana", II, 1883, p. 348.

<sup>115</sup> Foscati, *Iconografia di un eremita cit.*, p. 115.

<sup>116</sup> *De S. Anthonio Abbate cit.*, p. 342.



Vitale da Bologna, Storie di sant'Antonio Abate, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Vitale da Bologna, Storie di sant' Antonio Abate, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Anonimo piacentino?, Polittico con storie di Sant'Antonio Abate, Firenze, Collezione Corsi.

Interessante è la rappresentazione delle reliquie dell'eremita, in una cassa aperta montata su ruote: per la prima volta Antonio è mostrato come effettivamente morto, anche se l'occhio è ancora vigile e aperto, e il corpo incorrotto, anzi, perfettamente composto nel saio scuro, è un'evidente indice di santità. Molto significativa è anche la presenza del fuoco ai piedi della fanciulla liberata dalla possessione: il demonio non è rappresentato come un diavoletto nero che esce dalla bocca o dal capo della ragazza – con un'iconografia che è tipica dei miracoli di esorcismo – ma con una fiamma ardente ai suoi piedi. L'attributo non pare casuale, se si pensa al ruolo dei canonici regolari di sant'Antonio, con ogni probabilità committenti dell'opera – nell'accoglienza dei malati di *ignis sacer* e nella cura del fuoco di sant'Antonio. L'appropriazione dell'immagine dell'eremita da parte dei religiosi che lo hanno scelto come patrono passa dunque sia attraverso l'acquisizione di un *corpus* leggendario molto vasto – un *corpus* unitario in cui, lo si noti ancora una volta, la *legenda breviarum* sta accanto al favoloso viaggio del vescovo Teofilo – sia attraverso l'inserimento di piccoli segnali – come il fuoco – che connettano i miracoli dell'asceta alla vocazione ospedaliera degli antoniani.

Al secolo successivo risale un polittico attualmente conservato nella fiorentina collezione Corsi che possiamo avvicinare all'altare bolognese per la scelta di rappresentare la vita di Antonio attraverso immagini provenienti da leggende diverse del *corpus* agiografico. In questo caso scarsissime sono le notizie sul dipinto: attribuito da Kaftal alla scuola umbra di Ottaviano Nelli, probabilmente per la frequenza di iconografie tratte dalla *legenda breviarum* in questa regione, compare ora nel catalogo del museo curato da Federico Zeri come opera piacentina, per la somiglianza delle cornici, anche se in gran parte ridorate, con quelle di un polittico del museo della collegiata di Castell'Arquato, nella provincia della città emiliana<sup>117</sup>.

La pala, databile per ragioni stilistiche tra gli anni trenta e quaranta del XV secolo, dimostra, ancora una volta, la circolazione unitaria del *corpus* leggendario antoniano, che è possibile seguire in un racconto continuo per la perfetta situazione conservativa dell'opera: le scene

---

<sup>117</sup> *Il museo nascosto. Capolavori della Galleria Corsi nel museo Bardini*, a cura di F. Zeri, A. Bacchi, Firenze, 1991, p. 32. Ci sarebbe un legame tra il polittico e una committenza francescana: nello scomparto centrale, infatti, sotto l'immagine del Redentore in maestà circondato da dieci angeli di cui sei musicanti, si svolge la scena della presentazione di Cristo al tempio e nella fronte dell'altare si trova un medaglione con il mezzo busto di un santo che, per abito, libro e minuscola croce Zeri (*ibidem*) identifica con sant'Antonio da Padova. L. Meiffret (*Saint Antoine ermite* cit., p. 87), sulla scorta della già citata ipotesi che vede nel santo eremita un'iconografia assai cara ai francescani, riconosce nel piccolo medaglione Francesco stesso. Nelle cuspidi della tavola si trovano, a destra e a sinistra del busto di Dio padre, le figure di Girolamo, un monaco non identificato (Benedetto?), Agostino e Sebastiano.

sono molto numerose, tre per ognuna delle quattro ante del polittico, a cui si aggiunge una predella divisa in cinque scomparti.

La lettura inizia dall'angolo superiore sinistro, con la prima parte della *legenda breviarii*, che si conferma una fonte assai importante per il racconto per immagini della vita del santo eremita: Antonio è inginocchiato in preghiera, di fronte a un altare che è la mensa tipica delle chiese quattrocentesche, con un polittico ricco di dorature e il pallio che ricade ai lati, e gli appare un angelo, in volo, a indicargli di allontanarsi dal monastero di Patras. Siamo di fronte a una versione leggermente differente dalla fonte scritta, in cui l'angelo appare *in somnis*<sup>118</sup>, dopo che i monaci hanno finito di recitare l'ufficio.

L'eremita decide dunque di abbandonare il monastero: la scena successiva lo raffigura in una cesta mentre due compagni, da una finestrella della chiesa lo calano al di fuori delle mura cittadine. Inizia il racconto del viaggio nel deserto: la terza scena del primo scomparto non raffigura, come scrive Zeri, l'incontro dell'eremita con la regina demoniaca perché la figura che compare accanto ad Antonio è sì nuda, ma non ha nessuno degli attributi femminili che potrebbero identificare questa tentazione: si tratterà, piuttosto, della statua che l'eremita incontra prima di giungere alla fonte posseduta dal dragone, episodio che è narrato nel riquadro successivo, con la coda dell'animale mostruoso che si allontana in primo piano mentre l'asceta, inginocchiato, benedice un pozzo.

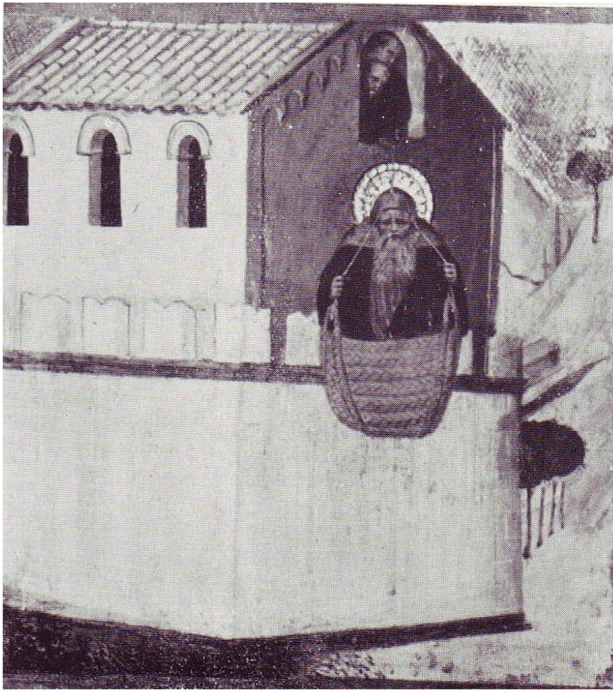
Curiosamente in tutte queste scene Antonio è rappresentato da solo, con scarsa aderenza al testo agiografico: forse si è voluta sottolineare l'eccezionalità del personaggio dell'asceta, distante – per il suo percorso e le sue scelte di vita – dai suoi discepoli. Si noti anche che spesso l'eremita appare accompagnato dagli attributi che sono propri della sua immagine iconica, come il bastone a forma di *tau*, nella scena dell'esorcismo dell'idolo pagano, o il maialetto, nello scomparto in cui è rappresentato l'arrivo dei cammelli carichi di viveri inviati dal re di Palestina. Anche se il polittico, come si è accennato, non dovrebbe essere stato prodotto per una precettoria antoniana, l'immagine di Antonio plasmata dall'ordine dei canonici regolari, con gli attributi che a quest'ordine rimandano, come il *tau* o il maiale, dimostra il ruolo che i religiosi hanno avuto nel plasmare la figura del santo eremita: forse il monopolio sulle immagini che gli antoniani auspicavano<sup>119</sup> non si realizzò mai e rimase

---

<sup>118</sup> Noordelos, Halkin, *Une histoire latine de S. Antoine* cit., p. 226.

<sup>119</sup> Vedi sopra p. 101.





Anonimo piacentino?, Polittico con storie di Sant'Antonio Abate, Firenze, Collezione Corsi (particolari).



sempre un progetto molto lontano dalla realtà pratica del culto e della devozione, in cui Antonio era il santo di molti ordini religiosi diversi, ma sicuramente gli antoniani riuscirono a render pervasiva e diffusa l'immagine che loro stessi avevano creato, con gli attributi che derivavano dalla loro attività di questuanti o di allevatori di maiali<sup>120</sup>.

Nel quinto riquadro si assiste dunque al miracolo vero e proprio, con tre scene rappresentate simultaneamente: a sinistra i due momenti che coinvolgono il re di Palestina, con l'apparizione dell'angelo al re malato, e poi lo stesso re, risanato, che assiste alla partenza degli animali. A sinistra invece, gli animali arrivano carichi di salmerie, salutati da Antonio che li attende sulla porta del romitaggio. Nell'ultimo scomparto del lato sinistro si trova un episodio scarsamente rappresentato, l'entrata in monastero del re di Palestina che, inginocchiato davanti alla porta e spoglio della corona che portava nel riquadro precedente, è accolto da Antonio e da un compagno: non deve stupire questa estrema aderenza alla fonte, tipica di tutti questi primi scomparti della pala Corsi, che narra la *legenda breviarum* in tutti i suoi dettagli, dall'apparizione dell'angelo, all'incontro con la statua pagana, fino alla conclusione della vicenda.

I due scomparti di destra proseguono, dopo la conclusione della leggenda di Patras, con nuovi episodi tratti da fonti agiografiche diverse, a mostrare, ancora una volta, l'intreccio dei vari testi nella formazione del *corpus* agiografico antoniano: non si tratta del "sens profond du message antonin qui en est de fait totalement bouleversé", attraverso il ricorso a "sept images apocryphes", come vorrebbe L. Meiffret<sup>121</sup>, ma di un intreccio tra le leggende tipico delle raccolte agiografiche e che in questi anni trova una potente trascrizione figurativa nelle 200 miniature dei due libri illustrati.

Inizia così il racconto del viaggio di Antonio nel deserto per raggiungere il primo eremita, sempre narrato facendo ricorso alla *legenda breviarum*, con l'incontro con Agatone, riconoscibile dalle due corna sul capo, seminascoste nel grande copricapo. l'abbraccio tra Antonio e Paolo, la condivisione del pasto portato dal corvo, fino al seppellimento, con l'aiuto di due leoni, dell'eremita tebano morto mentre pregava.

---

<sup>120</sup> Sicuramente non si può parlare, per la presenza del maiale e del bastone con appesa la campanella, dell' "émergence d'une iconographie élaborée en milieu contadin", con un Antonio "qui 'parlait' le mieux au paroissiens ruraux". L'Antonio associato al maiale non è sicuramente soltanto un Antonio "rurale" ma semmai è l'Antonio dei canonici che, come si è detto, erano diffusi soprattutto nei centri urbani e nelle città facevano circolare i loro animali.

<sup>121</sup> L. Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 87.

Dopo 10 scene<sup>122</sup> tratte integralmente dal testo leggendario tardo gli ultimi due episodi derivano invece da Atanasio: è assai chiaro l'intreccio tra il materiale leggendario perché, in una scelta che privilegia tutti gli episodi legati alla vita del deserto – nel lungo viaggio prima dell'arrivo dei cammelli e poi nel cammino verso Paolo – non può mancare il momento chiave dell'esperienza eremitica di Antonio, le tentazioni. Curiosa è la rappresentazione della tentazione dell'avarizia, con l'eremita che incontra, nel deserto, un tavolo lucente nel suo materiale prezioso, poggiante su una coppia di cavalletti. Anche se il significato dell'episodio resta chiaro, evidente è la cattiva lettura della fonte – che ancora una volta ci rimanda ai problemi di trasmissione dei testi – e il *discum* diventato un *descum*<sup>123</sup>. Infine nell'ultima scena della parte centrale del polittico, Antonio, battuto dai diavoli, è confortato dall'apparizione, tra le nubi, del Cristo benedicente: si notano, come già negli altri scomparti, gli attributi del bastone da eremita e della campanella, con un insistente rimando all'attività dei canonici regolari di sant'Antonio, che trapela da questi piccoli segnali in tutta l'opera.

Se il polittico rappresenta sempre Antonio da solo – o con Paolo – che vive nella più stretto ascetismo l'esperienza del deserto, la predella introduce il ruolo della comunità: la scelta non sembra casuale, se si pensa da un lato alla figura dell'asceta come solitario campione contro il demonio nel deserto, dall'altro al santo come patrono di un potente ordine religioso. La prima scena della predella raffigura Antonio accerchiato dai suoi discepoli mentre distribuisce i suoi insegnamenti, mentre in quella successiva, con una composizione assai simile, l'eremita sta consegnando le sue ultime volontà agli altri monaci, come si intuisce meglio dai due scomparti che seguono, con le esequie e il seppellimento di sant'Antonio, svolte, le prime, in un luogo aperto antistante una chiesa, con la partecipazione di tutta la comunità, le seconde, invece, in un luogo segreto, con soltanto quattro discepoli intenti a scavare la fossa per il loro maestro.

---

<sup>122</sup> È evidente che le scene che sono tratte dalla *legenda breviarii* non sono sette come vorrebbe Meiffret (*Ibidem*), ma dieci, perché è assurdo pensare che l'autore o meglio il committente, dopo la narrazione dell'incontro con Agatone, abbia scelto di rifarsi a Girolamo per narrare la visita di Antonio a Paolo. Supporre il ricorso a due testi che a noi appaiono molto diversi, ma che erano sentiti come assai simili e del tutto sovrapponibili nel Medioevo significa non cogliere le dinamiche profonde di trasmissione del materiale agiografico e presupporre che i criteri odierni della filologia e dell'analisi stilistico-letteraria siano applicabili anche alle scelte compiute dal committente del secolo XV.

<sup>123</sup> Ancora una volta si segnala, per completezza, l'interpretazione di L. Meiffret che scrive, forse per scarsa dimestichezza con le fonti latine, "aucun texte ne fait à ma connaissance mention d'un tal mobilier". *Ibid.* p. 92.

Più difficile è l'interpretazione dell'ultima scena, con Antonio di fronte a un vescovo: tenendo conto del senso di lettura del polittico, dovrebbe trattarsi di un episodio *post mortem*, forse l'investitura simbolica del vescovo Atanasio o forse, con un accenno alla vicenda di traslazione, l'apparizione di Antonio a Teofilo<sup>124</sup>.

Con un notevole salto spaziale, ma numerose affinità iconografiche e di ambiente di produzione con l'altare bolognese di Vitale, è interessante, ai fini della nostra analisi di traduzione di un *corpus* agiografico in immagini, analizzare un altro polittico, eseguito a Barcellona a pochi anni di distanza dall'altare Corsi: si è scelto di affiancare così, tre esempi di identica tipologia – la pala d'altare dedicata alla leggenda agiografica di un santo – che aiutino a dimostrare come, in aree geografiche e stilistiche assai lontane tra loro, fosse diffuso un patrimonio leggendario che vedeva Antonio protagonista di vicende assai variegate.

Jaume Huguet eseguì nel triennio tra il 1455 e il 1458<sup>125</sup> un altare dedicato a sant'Antonio abate per la precettoria antoniana di Barcellona<sup>126</sup>: il grande polittico fu distrutto da un incendio nell'ultima settimana del mese di luglio del 1909<sup>127</sup> ed è conosciuto soltanto dalle

---

<sup>124</sup> È questa l'ipotesi di L. Meiffret, ma troppo pochi sono i dettagli iconografici per riconoscere con sicurezza la scena. Ibid., p. 93.

<sup>125</sup> La commissione e l'esecuzione dell'opera è ben documentata da numerosi documenti: il 23 gennaio 1447 la società dei commercianti di bestiame di Barcellona è autorizzata a farsi carico della realizzazione dell'altare di sant'Antonio; il 13 maggio 1453, sempre a Barcellona, Jaume Rieg assume la commissione della carpenteria mentre il 14 novembre dell'anno successivo Huguet contratta con Antoni Torrent e Antoni Claver l'esecuzione del retablo e riceve un pagamento di 27 lire e 10 soldi, in acconto sul prezzo totale, che è sconosciuto. Infine il 20 dicembre del 1456: i consiglieri della città di Barcellona, protettori ufficiali della precettoria antoniana, chiedono al papa e al re il permesso di fare una colletta per proseguire la fabbrica dell'altare di sant'Antonio, permesso sollecitato dal re il 4 marzo dell'anno successivo. L'altare risulta allestito solamente nel marzo 1457. Si veda, per questa documentazione J. Gudiol Ricart, J. Ainaud de Lasarte, *Huguet*, Barcelona, 1948, pp. 67-72. Sull'altare si vedano anche J. Ainaud de Lasarte, *Jaume Huguet*, Madrid, 1955, pp. 24-28, e Pere Esberan i Ramon, *Retaule de Sant Antoni Abat*, in *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona, 1993, pp. 144-146. Curiosamente, scarsa fu la fortuna critica dell'opera prima della sua scomparsa: probabilmente, come già per Vitale, difficoltoso risultava identificare le fonti agiografiche dell'opera, in particolare la leggenda di Alfonso lo Spagnolo, testo fu messo in relazione all'iconografia antoniana solo dalla Graham, nei suoi studi sui libri illustrati.

<sup>126</sup> L'arrivo degli antoniani in città risale al 1431, quando fra Berenguer de Bianca, precettore della casa di Sant'Antonio abate di Cervera, debitamente autorizzato dall'abate Joan, compra il terreno e alcune case per la costruzione del convento. S. Sanpere i Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, pp. 151-152 e J. Ainaud, J. Gudiol, F.P. Verrié, *Catálogo monumental de España, La ciudad de Barcelona*, I, Madrid, 1947, pp. 168-169.

<sup>127</sup> Nel corso della cosiddetta *Semana trágica* gli operai barcellonesi si movimentarono contro il richiamo alle armi dei riservisti, che venivano imbarcati verso il Marocco, dove erano in corso scontri con le popolazioni indigene della valle del Rif e i sindacati, in un clima già saturo di tensione, promossero tre giorni di sciopero generale contro l'impegno spagnolo in Nord Africa. La classe dirigente, per difendersi dalle rivolte operaie, chiese l'intervento dello stato centrale spagnolo e del suo esercito e gli scioperi furono sedati nel sangue, con centinaia di morti e feriti. Uno dei numerosi incendi scoppiati nel corso della *Semana* distrusse tutta la decorazione interna, parte del coro e della cripta della chiesa di sant'Antonio abate.

foto scattate nel 1902 quando fu esposto, smontato, all'*Exposició d'arte antiga*: mancando una foto complessiva della grande macchina del dipinto, pur se chiari sono i soggetti delle diverse scene, difficile è giungere con sicurezza alla ricostruzione complessiva dell'opera<sup>128</sup>. Narrate con lo stile proprio del gusto cortese di Jaume Huguet, in un "clima di eroi ed eroine"<sup>129</sup>, le scene della leggenda agiografica si svolgevano, in pannelli separati, intorno all'immagine centrale del santo, assai maestosa.

Le due prime tavole dovrebbero essere – in una ricostruzione ideale che tenga conto dell'ossatura cronologica stabilita dai libri illustrati<sup>130</sup> – i tormenti diabolici, con l'apparizione di Cristo a confortare Antonio e in secondo piano il particolare inusuale di Antonio che sulla porta di una capanna esorcizza i demoni con l'acqua benedetta, e l'incontro tra Antonio e Paolo, raffigurati due volte nello stesso riquadro, prima mentre si abbracciano, poi mentre spezzano il pane portato dal corvo. La terza scena sarebbe quella basata sulla leggenda di Alfonso Buen Hombre, con il viaggio miracoloso di Antonio a Barcellona e l'esorcismo della figlia del re di Catalogna: nella tavola sono rappresentati ancora una volta – con un procedimento assai simile a quello di Vitale – due momenti diversi, la trasmissione del potere taumaturgico ad Andres e poi la guarigione della figlia del re, per opera di Andres: è significativo che, a differenza della leggenda, non sia l'eremita a esorcizzare la fanciulla, ma Andres, a cui l'asceta affida i suoi poteri, benedice le mani del suo ospite prima che lo spagnolo imponga le mani sul capo della ragazza. Forse non è azzardato ipotizzare che la vicenda del passaggio dei poteri taumaturgici tra Antonio ed Andres – che forse circolava in una versione catalana della leggenda di Alfonso – sia da connettere alla volontà degli Antoniani di giustificare la loro opera ospedaliera compiuta nel nome del patrono.

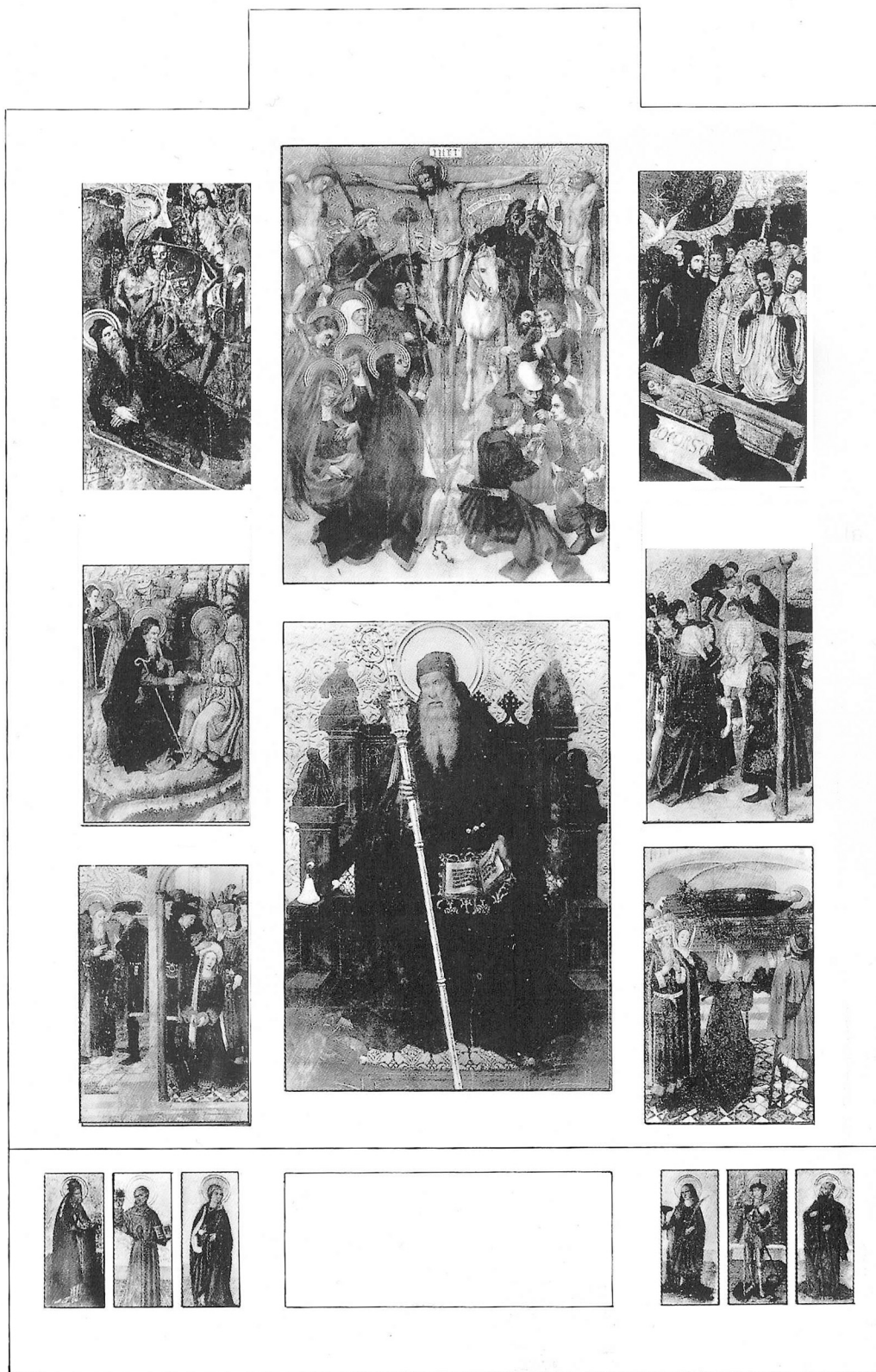
Le tre scene seguenti corrispondono tutte a vicende *post mortem* dell'eremita: la prima si riferisce al miracoloso ritrovamento del corpo di Antonio per opera del vescovo Teofilo,

---

<sup>128</sup> Si veda la proposta ricostruttiva di J. Sureda i Pons, *Un cert Jaume Huguet, el capvespred d'un somni*, Barcelona, 1994, pp. 155-177, che tuttavia, probabilmente, inverte alcune scene. E più logico, infatti, immaginare a sinistra della figura centrale i tre episodi in cui Antonio è raffigurato in vita e a destra le tre scene contenenti miracoli *post mortem*, come giustamente fa Molina i Figueras, *Character i funció* cit., pp. 84-85. Il polittico era completato, probabilmente nel coronamento, da una scena di crocifissione.

<sup>129</sup> J. Sureda i Pons, Algo sobre lo internacional en la pintura gotica catalana y la internacionalidad de esta, anzi como sobre lo impedimento para discernirlo justamente, in *Catalonia. Arte Gótico en lo siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, pp. 21-29, qui 26.

<sup>130</sup> Ma si ricordi il caso del polittico Corsi, in cui i tormenti demoniaci sono uno degli ultimi episodi. Non è casuale il riferimento al libro illustrato per l'opera di Huguet perché è stato ipotizzato che l'artista potrebbe aver visto il manoscritto, date le sue relazioni con l'area piemontese.



Ricostruzione del polittico di Jaume Huguet per la precettoria antoniana di Barcellona

episodio narrato con tutti i dettagli della leggenda pubblicata dai bollandisti<sup>131</sup>, il cielo stellato, la colomba che si posa su un albero, i leopardi che scavano la tomba, il corpo dell'eremita che riposa avvolto nella tunica di palma di Paolo, l'apparizione del santo in cielo tra gli angeli a indicare la propria volontà di essere traslato. A questo episodio segue logicamente il più famoso dei miracoli avvenuti durante il trasporto del santo a Costantinopoli, con il salvataggio di Efron, impiccato ingiustamente: come già in Vitale, il santo è rappresentato in azione, mentre sostiene la corda del condannato e già un giovane si arrampica sul patibolo per liberare il condannato.

Nell'ultima scena, ambientata in una chiesa di Costantinopoli, si assiste all'esorcismo della figlia dell'imperatore: è interessante, anche in questo caso, come già nel dettaglio del fuoco della pala di Vitale, il riferimento all'attività ospedaliera dei canonici regolari. Mentre, infatti, Sofia, riccamente abbigliata, è inginocchiata ai piedi del sepolcro rialzato, sotto il quale stanno i due leopardi, e un diavolo nero esce dalla sua testa, a segnalare l'avvenuto esorcismo, alcuni ammalati si avvicinano alla tomba del santo, portando su di sé i segni dell'ergotismo, come è evidente nel personaggio in primo piano, a cui è stato amputato un piede e che indossa la bisaccia tipica del pellegrino<sup>132</sup>. Non pare casuale che in due opere molto diverse per epoca e ambiente di produzione, ma accomunate dal fatto di essere entrambe polittici destinati all'altare di una precettoria antoniana, l'esorcismo di Sofia, che è un miracolo non dissimile dai tanti narrati da Atanasio e compiuti da Antonio nel deserto nel corso della sua vita, sia associato un richiamo all'attività dell'ordine antoniano, come se si volesse sottolineare che è con la traslazione a Costantinopoli e con il prodigio compiuto dalle reliquie in favore della

---

<sup>131</sup> La tradizione dei miracoli *post mortem* è stata dalla critica (Sureda i Pons, *Un cert Jaume Huguet* cit., pp. 175) riferita alla traduzione della leggenda latina fatta da Pierre de Lanoy, ipotesi che non regge, poiché il testo del domenicano francese è posteriore di almeno quarant'anni al polittico di Huguet. Il pittore però però disponeva sicuramente di una fonte a lui molto più vicina del testo latino, la *Invenció del cors de Sent Antoni Abat*, contenuto in un codice della Biblioteca Provinciale di Palma di Mallorca della metà del XIV secolo. Vedi sopra p. 60.

<sup>132</sup> È stato notato che lo schema compositivo del pannello riprende quello del *Retaule* del Sarria, dipinto stesso dello stesso Huguet per conto della famiglia Vergós e destinato alla chiesa parrocchiale di Santo Stefano a Granollers (1491-1500), in cui si narra dell'esorcismo di Eudoxia davanti alla tomba di santo Stefano. Si noti che uno schema compositivo analogo è presente in uno degli scomparti della predella del polittico Quartaresi (già Kress Collection, ora Washington, National Gallery, con storie di san Nicola, eseguito da Gentile da Fabriano entro il 1425 e smembrato agli inizi dell'Ottocento. Nella tavola sono raffigurati alcuni infermi, che si avvicinano, trascinandosi su stampelle o addirittura portati a spalla dai compagni alla tomba del santo, rialzata su quattro colonne. Si veda A. de Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, 1992, p. 180.

figlia dell'imperatore, che nasce la vera storia occidentale del culto verso il santo eremita e, con essa, la storia stessa dei canonici regolari di sant'Antonio.

Sicuramente la scelta del programma iconografico doveva risalire a un antoniano, che volle la raffigurazione dei miracoli *post mortem* che esaltassero la perennità del carattere taumaturgico di Antonio, anche in connessione con la città di Barcellona<sup>133</sup>.

Un tassello importante nel nostro tentativo di dimostrare l'unitarietà del *corpus* agiografico antoniano, che si costruisce attraverso numerose e variegate leggende agiografiche, che trovano una puntuale traduzione in immagini in opere di ambienti e stili assai diversi, a riprova della vasta diffusione del patrimonio leggendario, è occupato da due diverse rappresentazioni, una tavola e i resti di un polittico smembrato, che attestano, anche in area tedesca, la diffusione del patrimonio leggendario nato nel Medioevo intorno alla figura dell'eremita Antonio<sup>134</sup>.

Attribuito al Maestro di san Sippe<sup>135</sup>, è una tavola di grandi dimensioni (103 x 190 cm)<sup>136</sup> in cui vengono narrati, simultaneamente, episodi differenti della vita di sant'Antonio e dei miracoli avvenuti *post mortem*, tutte collocati nel paesaggio intorno alla scena principale, quella dell'incontro tra Antonio e Paolo, in cui i due eremiti, molto più grandi di tutte le altre figure, celebrano una sorta di eucaristia privata, con il calice appoggiato su un piccolo altare e il corvo, in volo, che porta nel becco il pane rotondo e bianco come un'ostia. Di dimensioni maggiori rispetto a quelle di tutti i personaggi sullo sfondo è anche la figura di destra, inginocchiata in preghiera, apparentemente estranea allo svolgimento della rappresentazione: è con ogni probabilità Wenceslaus Ulner, precettore della casa antoniana di Colonia tra 1493 e 1518, un canonico dunque, che sembra assorto in meditazione, come se tutti gli episodi che si svolgono sulla tavola fossero una sua immagine mentale ispirata dalla leggenda agiografica del suo patrono. Ne risulta una sorta di "encyclopedic painting"<sup>137</sup>, in cui gli episodi si

---

<sup>133</sup> Molina i Figueras, *Character i funció* cit., pp. 84-85.

<sup>134</sup> Si è scelto di analizzare due casi esemplari, tenendo ben presente, però che numerosi sono, in area tedesca, gli altari dedicati al santo eremita. Si vedano il ricco catalogo offerto da D. Lüdke, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Martin Schaffner. Die vier Antonius-Tafeln von 1517*, Karlsruhe, 1999 e, in particolare le due tavole – dipinte su entrambi i lati, con tentazione della lussuria, e la bastonatura, l'elemosina ai poveri e l'incontro con Paolo – eseguite negli anni venti del XVI secolo da Niklaus Manuel Deutsch (*Kunstmuseum Bern. Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts ohne Italien*, a cura di H. Wagner, Bern, 1997, pp. 153-169).

<sup>135</sup> Attivo a Colonia tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI deriva il suo nome dall'altare con storie di san Sippe.

<sup>136</sup> *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, München, 1983, pp. 334-336.

<sup>137</sup> C.D. Cuttler, *Some Grünewald sources*, in "The Art Quarterly", XIX (1956), p. 107.



affastellano in un modo spesso incoerente, ma in cui si tenta di armonizzare in un'unica grande scena tutto il materiale agiografico sull'eremita.

Partendo nella nostra lettura da sinistra è identificabile l'arrivo di alcuni uomini presso Antonio, forse visitatori o ammalati in cerca della grazia, a cui segue la partenza dell'asceta per incontrare Paolo, con l'incontro con il *centauro*, l'arrivo di Antonio presso il compagno, poi la sepoltura dell'eremita con l'aiuto di due leoni. Sempre nella zona sinistra si svolgono anche, oltre ai tormenti demoniaci, con l'apparizione del *puer niger* e Antonio sollevato dai diavoli mentre in cielo appare a confortarlo il Cristo, tre diverse tentazioni femminili, tra cui si distingue la scena delle ancelle della regina al bagno, derivante dalla leggenda tradotta da Alfonso lo Spagnolo. Sempre a sinistra, in alto, è l'episodio dell'arrivo dei cammelli inviati dal re di Palestina, l'episodio chiave della *legenda breviarum*. Tutta la parte destra, in un paesaggio marino, è invece dedicata a *post mortem*, con una precisa architettura, dunque, che regge l'apparente caoticità della tavola in cui paiono affastellarsi, senza una logica comprensibile a prima vista, episodi tratti da testi diversi. La vicenda del ritrovamento del corpo dell'eremita è narrata attraverso tre momenti distinti, il sogno di Costante, a cui appare un angelo che gli indica che deve inviare il suo vescovo alla ricerca delle reliquie del taumaturgo per guarire la figlia Sofia, poi la partenza con le navi della spedizione capeggiata da Teofilo, e infine il ritrovamento del corpo di Antonio.

L'iconografia così complessa di questa tavola riporta lo studioso alla materialità di intreccio vischioso tra le differenti leggende: la loro traduzione in immagine nei due libri illustrati non è che una delle tante rappresentazioni visive di quella che doveva essere, tra Medioevo e prima età moderna, la modalità di circolazione, e insieme di lettura e meditazione dei differenti testi.

Quattro tavole con storie di sant'Antonio, firmate e datate 1517 da Martin Schaffner, sono sportelli di un altare distrutto, commissionato dai Cistercensi di Salem per la chiesa del loro convento e ora conservati nel museo di Karlsruhe. L'opera non era dunque destinata a una precettoria antoniana, ma la presenza, in essa, di elementi tratti dalle più diverse leggende è utile per dimostrare quanto l'immagine di Antonio, variegata, mutevole, complessa risultasse

dall'intreccio di testi molto diversi tra loro<sup>138</sup>. In ognuno dei quattro pannelli sono rappresentate più scene, ognuna delle quali rimanda a un testo differente: la loro riunione in un unico polittico dimostra ancora una volta la fusione avvenuta nel corso del Medioevo tra i differenti testi e l'impossibilità – e l'inutilità – di distinguere tra biografie ufficiali e testi cosiddetti apocrifi.

Nel primo scomparto è rappresentato l'episodio dell'incontro tra Antonio e Paolo: partendo nella lettura dall'alto, si nota l'eremita in cammino nel deserto, la sua sosta in preghiera davanti a un crocifisso e, nella scena principale, il seppellimento di Paolo con l'aiuto di due leoni: la narrazione è dunque assai concisa, con una sorta di prologo – il percorso nel deserto – da cui si passa immediatamente alla conclusione, come se la vicenda fosse talmente nota e conosciuta da non aver bisogno di ulteriori rappresentazioni: la vicenda dell'incontro tra i due più antichi asceti si conferma uno dei momenti chiave dell'agiografia antoniana, con il santo esaltato come eremita, ma anche come abate, precursore della vita cenobitica.

Il secondo pannello contiene la narrazione dei tormenti diabolici, l'episodio cruciale della biografia atanasiana, con l'eremita al centro della composizione, straziato da numerosi demoni, mentre nella parte superiore appare Cristo a confortarlo<sup>139</sup>. Si noti, in grande evidenza, la grossa campanella che Antonio regge in mano, come se il suo suono potesse allontanare i diavoli: è evidente che l'attributo – che storicamente è riconducibile al sonaglio che i maiali antoniani portavano per distinguersi dagli animali dei comuni cittadini e per annunciare sonoramente il loro arrivo – che non ha nulla a che fare con i tormenti demoniaci e la capacità di Antonio di resistere agli attacchi del diavolo, è stato qui rielaborato e risemantizzato, forse perché, agli inizi del XVI secolo era più difficile comprenderne le origini storiche legate all'allevamento porcino da parte dei canonici regolari.

---

<sup>138</sup> Per le quattro tavole si veda la puntuale analisi di Lüdke, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* cit.. Si ignora, anche in questo caso, come già per Vitale e per Huguet quale fosse la struttura originaria del polittico, forse misto, scolpito e dipinto e forse integrato da altri pannelli oggi scomparsi (Ibid., pp. 50-58)

<sup>139</sup> Si ricordi che, in area tedesca, e poi fiamminga il tema della tentazione e dei tormenti demoniaci di Antonio è il più rappresentato, nelle sue molteplici declinazioni di attacco aereo e terrestre. Il prototipo del primo, con Antonio in cielo sollevato da diavoli alati è in un'incisione del 1470/1475 di Martin Schongauer, mentre del tipo dell'attacco terrestre – più diffuso anche in area italiana – esistono diverse versioni, con Antonio a terra oppure in una tomba: secondo Atanasio Antonio trascorse infatti un periodo in un sepolcro nel deserto. Ovviamente si trattava di una tomba a camera, ma in Occidente è frequente, per l'ignoranza delle tecniche funerarie egizie, la rappresentazione di Antonio in una bara. Si veda, per il tema delle tentazioni, la cui ricchissima iconografia verrà toccata solo tangenzialmente da questo studio, C.D. Cuttler, *The temptation of St. Anthony in art. From earliest time to the first quarter of the XVI century*, New York University, 1950-1953.



Martin Schaffner, Storie di sant'Antonio, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.





Martin Schaffner, Storie di sant'Antonio, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Il terzo pannello dell'altare di Salem rappresenta, in un modo assai sintetico, che accenna solo ad alcuni momenti della vicenda, la tentazione di Antonio ad opera del diavolo con l'aspetto di una regina: è il racconto di Alfonso lo Spagnolo, una leggenda che doveva essere sicuramente più diffusa di quanto le poche testimonianze iconografiche sembrerebbero attestare. La scena si svolge nella corte di un palazzo, in una complessa architettura di esterni e interni, e presenta tre momenti distinti: nell'episodio principale, che si svolge in prossimità di un letto a baldacchino, la regina, accompagnata da due ancelle, tira per il cappuccio della veste Antonio, che cerca di scappare alle sue insidie<sup>140</sup>. Nelle due scene minori, che hanno lo scopo di chiarire la scena principale e di accennare alla complessa narrazione agiografica, è rappresentato, in alto, il primo incontro di Antonio con la regina, mentre le ancelle, nude, fanno il bagno in un torrente, poi l'arrivo di Antonio nel cortile palazzo, dove donna e giovani, tutte rappresentate con piccole corna diaboliche mostrano all'eremita stupito un presunto miracolo di guarigione. Si noti che gli ammalati, tutte creazioni del demonio come indicano le piccole corna sul capo, sono raffigurati come zoppi e storpi, appoggiati a bastoni e stampelle, secondo l'iconografia dei malati di fuoco sacro: questa rappresentazione rende evidente l'interpretazione che era stata data dell'episodio narrato da Alfonso, in cui il finto prodigio della regina alludeva all'impostura di chi – esterno all'ordine – millantava di curare il fuoco sacro.

L'ultima tavola mostra Antonio tentato dal diavolo con l'aspetto di una donna, riconoscibile anche in questo caso dalle piccole corna sul capo: la fanciulla gli porge un vaso istoriato<sup>141</sup>, e l'eremita, sorpreso mentre sta leggendo, fa il segno della croce per allontanare la tentazione. Ai piedi della donna si nota un grosso ranocchio verde, che spunta da una cesta: è un'allusione a una leggenda, attestata esclusivamente in area tedesca in cui si narra che Antonio, mentre era intento a intrecciare ceste di vimini, scoprì un rospo, che si trasformò in una bellissima donna, pronta a sedurlo<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Come ben individua Lüdke (Lüdke, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* cit., pp. 28-37), lo schema compositivo della scena, in cui Antonio è trascinato dalla regina, è ripresa da un'incisione di Lucas van Leyden del 1512, con Giuseppe trascinato dalla moglie di Putifarre, in cui la donna, che cerca di insidiarlo lo insegue e gli strappa il mantello, che userà poi come prova per convincere il marito di essere stata violata da Giuseppe.

<sup>141</sup> Anche in questo caso modello per la scena principale è un'incisione di Lucas van Leyden del 1509. Il vaso con coperchio, oggetto lussuoso per eccellenza, fin dall'iconografia dei Re Magi, è sovente un attributo della lussuria, ma anche della gola e della ricchezza. Ibid., pp. 46-49.

<sup>142</sup> L'attività di intrecciare ceste di vimini era tipica degli eremiti, che spesso donavano i loro prodotti ai visitatori, in cambio di un po' di vitto. La scena del rospo che spunta da sotto la cesta è presente anche

Oltre alla scena principale, anche in questo caso, nella parte superiore della tavola si notano altre tre piccole scene, con Antonio sollevato in cielo dagli angeli mentre gli appare Cristo, l'incontro con il giudice pagano che porta con sé due cristiani incatenati e infine, con un episodio sempre tratto dalle leggende tradotte da Alfonso, l'incontro con un cacciatore, personificazione del demonio, che gli fornisce alcune trappole per catturare gli animali che infestano il suo orto. È curioso che essi siano non fiere, come nel racconto del domenicano spagnolo, ma piccoli maialetti alati, forse a confermare un'interpretazione, che, come vedremo, sarà quella prevalente a partire dal XVII secolo secondo la quale il maiale associato al santo eremita nelle immagini iconiche sarebbe un ricordo degli attacchi demoniaci: è un processo in cui gli attributi tipici del santo, il maiale, o la campanella, vengono risemantizzati cioè viene loro attribuito un nuovo significato come se la progressiva crisi dell'ordine antoniano – che maiali e campanelle usava quotidianamente nella sua attività – avesse portato a una perdita del significato originario di questi dettagli iconografici.

---

nell'edizione tedesca in prosa tedesca delle *Vitaspatrum*, pubblicata nel 1482 con 276 illustrazioni di Anton Sorg ad Augsburg. Si veda Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühzeit* cit., pp. 26-28 e 130-131





Anton Sorg, Das Buch der heiligen Altväter, c. 19v.



## **I canonici regolari di sant'Antonio e l'uso delle fonti: gli affreschi di Pistoia e Pescia**

Nella nostra scelta di lavorare per tipologie, confrontando opere anche lontane nello spazio e nelle scelte stilistiche, ma accomunate da usi analoghi, nella convinzione che sia più fruttuoso il dialogo tra manufatti che rispondevano a esigenze simili, è interessante confrontare tra loro alcuni cicli affrescati che, tra Tre e Quattrocento, decorarono le chiese di due precettorie antoniane, a Pistoia e a Pescia con alcuni cicli che, in contesti diversi, raffigurarono la leggenda agiografica del santo, opere che possono illuminarci sull'immagine dell'eremita che i diversi ordini, a partire da quello antoniano, volevano trasmettere e divulgare, un'immagine che non appare mai univoca, ma declinata sempre in forme e modi differenti. Gli affreschi di Pescia e Pistoia si inseriscono infatti in un contesto, quello toscano, ma più generalmente quello dell'Italia centrale, dove l'ordine dei canonici non è l'unico che cerca di diffondere l'immagine di Antonio: i due casi diventeranno dunque significativi perché analizzati in relazione ad altri cicli sempre ad affresco presenti nelle stesse aree geografiche, ma in differenti contesti parrocchiali o monastici.

Singularmente trascurati<sup>143</sup> dagli studi iconografici dedicati all'eremita – forse perché non censiti da Kaftal nel suo repertorio sull'iconografia del santo – sono gli affreschi che decorano la cosiddetta chiesa del *Tau*, ossia la chiesa della precettoria antoniana di Pistoia<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Non li cita, infatti, L. Meiffret (*Saint Antoine ermite* cit.), ed è una mancanza assai significativa, sia per l'interesse che quest'opera ha per dimostrare l'identico peso delle differenti leggende nella costruzione dell'immagine del santo, sia per giudicare il ruolo della committenza antoniana nella diffusione dell'immagine del santo patrono.

<sup>144</sup> La casa di Pistoia, fondata ne 1362-1363 nel territorio della parrocchia di San Giovanni Fuoricivitas per iniziativa del precettore fiorentino Giovanni Guidotti, non possedeva un ospedale e devolveva non solo il ricavato delle questue, ma anche i maiali allevati nella città alla precettoria generale di Firenze, una spia interessante del fatto che gli animali fossero sentiti come parte integrante dell'attività assistenziale dei canonici e non solo come una fonte di ricche rendite. La precettoria ebbe fin dalla sua nascita un'anomala situazione patrimoniale, tanto da essere confiscata dalla Camera Apostolica e data in affitto a due religiosi antoniani, uno pistoiese e uno pugliese. La situazione perdurò anche dopo la fine dello scisma d'Occidente, quando tutte le assegnazioni, alienazioni, distrazioni furono revocate, non però quelle riguardanti le case di Pescia e Pistoia, che, fatta salva la loro dipendenza dalla casa fiorentina, continuarono a essere tenute da coloro a cui erano state affidate durante lo scisma. Solo nel 1492 l'abate Antoine de Roquemaure riuscì a ottenere l'unione della casa pistoiese alla mensa abbaziale. L'anno successivo, tuttavia, il priorato fu concesso nuovamente in affitto con un contratto molto vantaggioso per l'ordine, dalle finanze già disastrose. Si vedano le ricerche di S. Ferrali, S. FERRALI, *L'ordine ospitaliero di S. Antonio Abate o del Tau e la sua casa a Pistoia*, in *Il gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana. Atti del II convegno internazionale di studi medievali di storia e arte*, Roma, 1972, pp. 181-245.

Il programma iconografico svolto nella chiesa, semplice edificio “autentico capolavoro di architettura, di un gotico pacato e arioso”<sup>145</sup> è ricchissimo e consiste in una grande rappresentazione del paradiso, che occupa tutto il muro absidale, dietro l’altare, a cui si aggiungono tre cicli: uno, in 26 scene, dedicato all’Antico Testamento e tratto dal Genesi, dalla creazione all’incontro di Giacobbe con gli angeli, occupa le dodici vele del soffitto e il registro più alto, uno in quindici scene del Nuovo Testamento occupa il registro mediano, con episodi che partono dall’annuncio a Zaccaria, fino alla trasfigurazione<sup>146</sup>, e infine l’ultimo, nel registro inferiore, racconta in 14 scene la leggenda agiografica antoniana. La decorazione, “uno dei più copiosi complessi illustrativi del Trecento toscano, organicamente concepito realizzato in unità di tempo da un solo artista, forse con la collaborazione, per altro assai limitata, di uno o più aiuti di scarso rilievo”<sup>147</sup>, era completata da un alto zoccolo basamentale che recava, entro finti tabernacoli, una serie di figure di sante, virtù e angeli, oggi assai frammentario per la sovrapposizione, nel Quattrocento, di una decorazione con stemmi, ghirlande e nastri.

Già Carli<sup>148</sup> notava la strana selezione effettuata nella scelta del programma iconografico, da cui sono state omesse tutte le storie della Passione: dietro la decisione della committenza,

---

<sup>145</sup> E. Carli, *Gli affreschi del Tau a Pistoia*, Firenze, 1977, p. 4.

<sup>146</sup> Significativo è l’intreccio di fonti diverse – analogo a quello che regge il programma iconografico antoniano – che sta alla base di questo ciclo: a scene “canoniche” si mescolano infatti episodi tratti dallo pseudo Matteo.

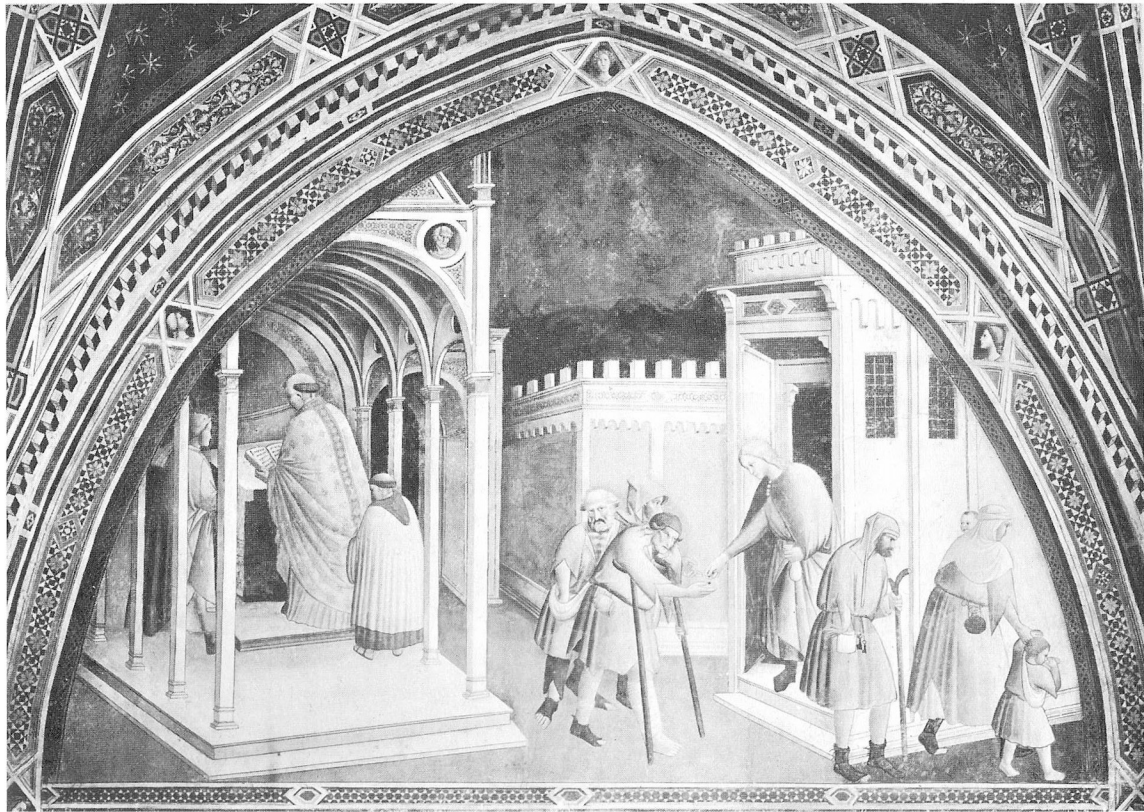
<sup>147</sup> *Ibidem*. La vicenda attributiva degli affreschi è stata a lungo oscillante: ritenuti dalla tradizione locale opera di Antonio Vite, un pittore pistoiese ricordato da Vasari come allievo di Gherardo Starnina, furono riferiti da Richard Offner a Niccolò di Tommaso, un pittore fiorentino attivo in Toscana e in Campania durante il terzo quarto del XIV secolo (R. Offner, *Niccolò di Tommaso*, in “Art in America”, XIII (1925), pp. 21-27). L’identificazione si basava sui criteri stilistici – riconoscendo negli affreschi la stessa mano di un polittico del 1371, firmato da Niccolò, ora a Napoli, Museo di San Martino – sia storici, perché il polittico in questione proveniva dalla precettoria napoletana di Sant’Antonio di Foria ed era stato commissionato all’artista toscano da Giovanni Guidotti, già precettore di Firenze e in seguito trasferitosi a Napoli e responsabile, come si è visto, dell’arrivo degli antoniani a Pistoia. La proposta di Procacci (U. Procacci, *Gli affreschi della chiesa del Tau e la pittura a Pistoia nella seconda metà del secolo XIV*, in *Il gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l’arte gotica italiana. Atti del II convegno internazionale di studi medievali di storia e arte*, Roma, 1972, pp. 247-269), già rivista in corso di stampa dall’autore (si veda l’appendice, in *Ibid.*, pp. 247-248) di riferire gli affreschi a Buonaccorso di Cino, fu smentita dal ritrovamento del documento di pagamento del *comandatore* antoniano a Maestro Niccolao di Firenze, nel 1372 (L. Gai, *Nuove proposte e nuovi documenti sui maestri che hanno affrescato la cappella del Tau a Pistoia*, in “Bullettino storico pistoiese”, 3a ser., V, 2 (1970), pp. 75-94). Come conclude Carli (Carli, *Gli affreschi del Tau* cit., p. 6) è dunque estremamente probabile che Guidotti, che aveva conosciuto Niccolò di Tommaso a Firenze, lo avesse chiamato o fatto chiamare dalla regina Giovanna a Napoli e subito dopo avergli fatto eseguire il polittico per la sua chiesa gli avesse affidato la decorazione pittorica della precettoria pistoiese, da lui fondata e continuamente finanziata anche durante il suo lungo soggiorno a Napoli. Per la ricostruzione della biografia del pittore si veda P. Leone de Castris, *Niccolò di Tommaso*, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, VIII, Roma, 1997, pp. 674-675.

<sup>148</sup> Carli, *Gli affreschi del Tau* cit., p. 4.



Niccolò di Tommaso, Messa di vocazione e fuga dal monastero di Patras,  
Pistoia, Chiesa del Tau.





Agnolo Gaddi, Storie di sant' Antonio abate, Firenze, S. Croce, cappella Castellani.

forse, va letto, come suggerisce Foscati<sup>149</sup>, un desiderio di rappresentare un'epitome della storia umana che si completi e trovi significato nella vicenda di Antonio, perfetto *vir dei*, ideale successore degli eroi biblici e specchio di Cristo nella sua esperienza nel deserto.

Il ciclo dedicato al santo eremita inizia nella parete destra, a partire dal presbiterio, con la scena dell'ascolto del passo del vangelo e l'elemosina ai bisognosi: Antonio, giovane e biondo, vestito di una lunga tunica rossa, è a lato dell'altare di un minuscolo edificio ecclesiastico, mentre un prete, con davanti il libro aperto, recita la messa di fronte all'altare su cui si trova un trittico con al centro la figura della Vergine. In una sorta di *continuum* spaziale dalla chiesa – che in realtà è un portichetto – escono figure di derelitti appoggiate a bastoni: a loro Antonio sta facendo l'elemosina nell'episodio successivo, prendendo il denaro da una piccola sporta. È interessante notare che i *pauperes* beneficiati dalla carità del giovane sono sempre rappresentati come infermi, che spesso portano sul corpo i segni dell'ergotismo: anche se spesso, nel Medioevo, “lo spazio sociale e semantico di *pauper* e *infirmus* coincidono nella loro stessa indeterminatezza” accomunati da un carattere indifferenziato di debolezza, che è insieme fisica, economica, giuridica<sup>150</sup>, non pare un caso che l'azione caritativa di Antonio si indirizzi sempre a persone assai simili, nel loro aspetto e nei segni che portano sul corpo, ai malati che venivano assistiti negli ospedali antoniani. Lo stesso tipo di rappresentazione si ritrova negli stessi anni nella cappella Castellani, nel braccio destro del transetto della chiesa conventuale francescana di Santa Croce, affrescata verso il 1385<sup>151</sup> da Agnolo Gaddi con la probabile presenza di Gherardo Starnina<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> Foscati, *Iconografia di un eremita* cit., p. 122.

<sup>150</sup> J. Agrimi, C. Crisciani, *Malato, medico e medicina nel Medioevo*, Torino, 1980, pp. 10-11.

<sup>151</sup> Il committente Michele Vanni di Lotti Castellani, che destina la cappella ad accogliere la sua sepoltura e quella di suo figlio Raineri, muore nel 1383. La decorazione doveva essere già compiuta nel 1390, perché Agnolo Gaddi, in una controversia avuta con la Pieve di Prato, la cita come già compiuta. Gli affreschi, imbiancati nel XVIII secolo e riscoperti solo nel 1870, furono completamente rimessi in luce e restaurati dal Benini nel 1921-1922.

<sup>152</sup> Secondo Tosi e poi Cole (L.M. Tosi, *Gli affreschi della cappella Castellani in Santa Croce*, in “Bollettino d'arte del ministero della educazione nazionale” IX, serie II, 1930, pp. 538-554, B. Cole, *Agnolo Gaddi*, Oxford, 1977, pp. 9-20) a lavorare nella cappella Castellani sarebbero tre diversi maestri, con differenti botteghe al seguito. Oltre ad Agnolo Gaddi, autore delle storie di san Giovanni Evangelista, vi sarebbero altri due pittori non ancora identificati: il primo affresca le storie di san Giovanni Battista, il secondo le storie di san Nicola e sant'Antonio abate. Tradizionale, sulla scorta di Vasari è l'attribuzione a Gherardo Starnina. R. Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, Firenze, 1936, p. 95

In S. Croce le storie di sant'Antonio abate si svolgono sia nella parete di fondo, a sinistra dell'altare, sia nella parete sinistra<sup>153</sup>: nella prima lunetta Antonio, ancora giovinetto, ascolta il passo del vangelo, e poi dona i suoi beni ai poveri. Anche in questo caso, come già a Pistoia, centrale è la raffigurazione dei bisognosi, che diventano i veri protagonisti della scena di carità, appoggiati a stampelle, con le estremità delle gambe fasciate a nascondere le dolorose amputazioni.

Per tornare al ciclo di Pistoia, da cui partiva la nostra analisi, il secondo riquadro raffigura l'inizio della leggenda di Patras: con un procedimento assai simile a quello che verrà adottato, nel secolo successivo per la composizione dei due volumi illustrati, le diverse leggende agiografiche, che noi studiamo distinte, ma che circolavano sicuramente in una composizione unitaria, si intrecciano tra loro così che a un episodio atanasiano segue immediatamente l'*incipit* della *legenda breviarii*.

Dal muro di cinta della città di Patras, dietro il quale si vedono una chiesa e un battistero, che replicano esattamente la piazza del Duomo di Pistoia, Antonio sta per essere calato, in una cesta sostenuta da una fune, mentre un compagno gli passa, affacciandosi, un libretto, che ha tutto l'aspetto di essere un breviario. A lato segue la scena dell'esorcismo della fonte, liberata dal drago che la infesta e rappresentata non come un pozzo o una fontana, ma come un fiumiciattolo dall'acqua cristallina. Si noti che tutti i personaggi, sia Antonio sia i suoi compagni, sono raffigurati con la tonsura, dettaglio, questo, che fa cadere l'ipotesi di Meiffret<sup>154</sup> che il taglio rituale dei capelli indichi una sovrapposizione tra Antonio e Francesco e una particolare appropriazione dell'immagine dell'eremita da parte dei francescani.

Il riquadro successivo è quasi totalmente cancellato: il piccolo dettaglio restante, con alcuni animali che hanno il dorso coperto da pesanti salmerie indica però con certezza a quale

---

<sup>153</sup> Le altre scene, a delineare un compendio essenziale della vita dell'eremita, raffigurano, nel grande riquadro centrale, Antonio tentato dai demoni e successivamente confortato dalla visione celeste, mentre ai lati dell'altare: si distingue, assai rovinata, la partenza di Antonio per il deserto, con l'incontro con il satiro o *centauro*. In basso Antonio e Paolo (con la tradizionale veste di palma intrecciata) si abbracciano. Nella parete sinistra è il grande riquadro con Antonio, nella sua cella, assistito da due discepoli, mentre ha la visione dell'assunzione in cielo della sua anima e, nella zona inferiore, il seppellimento di Antonio da parte di due discepoli, con estrema fedeltà al racconto di Atanasio. La vita dell'eremita, nella sintesi ideale svolta nella cappella Castellani, procede dunque per episodi esemplari – la conversione, i tormenti demoniaci, la visita a Paolo, la morte, secondo uno schema assai vicino a quello, contemporaneo, delle *legende novae* domenicane o del volgarizzamento di Cavalca.

<sup>154</sup> Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., pp. 86-100.





Nicolò di Tommaso, Arrivo dei cammelli e rivelazione dell'esistenza di Paolo, Pistoia, Chiesa del Tau.



episodio si sta facendo riferimento, l'arrivo dei cammelli carichi di viveri inviati dal re di Palestina, con il primo animale a guida degli altri con la campanella appesa al collo: la leggenda di Patras, dunque, doveva essere narrata in una forma piuttosto concisa, come se il dettaglio degli animali bastasse da solo – forse perchè il testo era ben conosciuto – a ricordare tutta la vicenda dell'apparizione dell'angelo al sovrano malato. Sotto la finestra – intorno alla quale l'umidità ha causato il distacco dell'affresco – si distingue ancora un finto polittico sempre dipinto su muro, con la rappresentazione di due santi eremiti, caratterizzati entrambi dall'aureola. La scena seguente, assai rovinata per le infiltrazioni di umidità, racconta sempre la leggenda di Patras, con i monaci che scaricano le salmerie e ammucciano pesanti botti di legno. L'episodio, schedato da Carli come “miracolo delle botti”<sup>155</sup>, probabilmente perchè non chiaro era il soggetto iconografico e il legame con il testo agiografico, dimostra come l'attenzione del programma figurativo sia concentrata soprattutto sul miracolo e sulla possibilità, per i monaci, di sostentarsi nel deserto grazie alla generosità del re che non esita a inviare viveri mettendo a rischio anche i suoi animali. Si può forse cogliere in questo una sorta di segnale per la comunità cittadina: da un lato la rappresentazione della carità di Antonio a favore di bisognosi e ammalati rammentava il compito che gli antoniani erano chiamati a rivestire in città, mentre il miracolo del soccorso degli eremiti nel deserto ricordava che i canonici avevano bisogno di essere sostentati attraverso elemosine e donazioni, per svolgere i loro compiti ospedalieri.

Nel riquadro seguente inizia la seconda parte della *legenda breviarii*, con la vicenda dell'incontro con Paolo: Antonio, in preghiera con i compagni, ha la visione dell'angelo che gli rivela l'esistenza di un eremita e si mette in cammino nel deserto. Assai rovinata è la parte destra della scena con l'incontro con la prima delle guide nel deserto di cui è visibile l'unico dettaglio superstite delle zampe dall'unghia tagliata.

Una grossa infiltrazione di umidità ha quasi completamente distrutto anche la scena successiva, che tuttavia è ancora identificabile nella sua iconografia, per le due figure di profilo, aureolate, che si abbracciano (l'incontro tra Antonio e Paolo), per la scena in cui le stesse sedute, rivolgono lo sguardo verso l'alto (il pranzo portato dal corvo) – e poi per la presenza di un frammento di affresco con un leone (il seppellimento del primo eremita).

---

<sup>155</sup> Carli, *Gli affreschi del Tau* cit., p. 11.

Il ciclo prosegue nella controfacciata, con il santo all'interno di una chiesa, mentre, seduto, con un libro aperto, impartisce i suoi insegnamenti: chiaro è il riferimento al lungo discorso che Atanasio fa pronunciare al suo maestro nella *Vita Antonii*. Si noti che in tutto il ciclo spesso Antonio è mostrato con i suoi compagni, che lo aiutano ad allontanarsi da Patras, che pregano con lui quando appare l'angelo, che ascoltano i suoi precetti: ribadita più volte è la valenza comunitaria dell'insegnamento di Antonio, come se gli antoniani responsabili della committenza dell'opera volessero attraverso una precisa scelta iconografica ribadire la loro filiazione dal santo eremita, così lontano nella sua vita ascetica trascorsa nel deserto egiziano e insieme vicino nella costante riattualizzazione della sua figura proposta dai canonici.

Assai rovinata è anche la scena seguente, con l'inizio della leggenda di Teofilo: interessante è l'utilizzo, per la precettoria pistoiese, delle stesse fonti che erano state impiegate, pochi anni prima, per l'altare di Vitale nella casa bolognese. Forse, in questa scelta di analoghi modelli si può leggere il desiderio dell'ordine antoniano di puntare l'attenzione non tanto sui tormenti demoniaci e sull'esperienza ascetica nel deserto, ma su episodi di vita comunitaria – la leggenda di Patras – e miracoli taumaturgici – la leggenda di Teofilo – in cui il santo è mostrato prima in relazione con altri compagni poi in una concreta opera di risanamento. Si noti, inoltre, che la leggenda di Teofilo è assai presente in testi legati all'ordine antoniano, come il volgarizzamento di Pierre de Lanoy, come se il miracoloso ritrovamento delle reliquie e il loro primo operato taumaturgico, nella liberazione di Sofia dai demoni, fosse sentito come fondativo per l'ordine, figura e premonizione della traslazione di Jocelino.

Il riquadro affrescato mostra sullo sfondo una fonte, rappresentata come una fontana medievale a base esagonale, mentre in primo piano è Sofia, già posseduta dal demonio, che le ancelle intorno si affrettano a tenere ferma, afferrandone i polsi e la vita.

La vicenda prosegue nella parete di sinistra, con ancora numerose perdite di porzioni affrescate, che non compromettono tuttavia la lettura iconografica. Due figure, chiaramente, per gli attributi, un vescovo e un imperatore, sono a colloquio, seduti, mentre altri personaggi si affollano sulla sinistra: non si tratterà, come scrive Carli de "il vescovo Attanasio a colloquio con l'imperatore", ma di Teofilo che incontra Costante e riceve da lui l'incarico di riportare le reliquie di Antonio dalla Tebaide. Infatti la scena successiva – ancora una volta interpretata da Carli non correttamente, come "il vescovo Attanasio in refettorio; Attanasio ammansisce i mostri del deserto" – descrive l'arrivo di Teofilo nel convento egiziano fondato da Antonio, il pranzo tra i costantinopolitani e i monaci e poi l'incontro della spedizione del



Nicolò di Tommaso, Morte di Antonio e avvelenamento di Sofia,  
Pistoia, Chiesa del Tau.





Nicolò di Tommaso, Teofilo e l'imperatore e Teofilo nel deserto egiziano,  
Pistoia, Chiesa del Tau.





Nicolò di Tommaso, Ritrovamento del corpo di Antonio e arrivo a Costantinopoli,  
Pistoia, Chiesa del Tau.

con alcune fiere, che però non possono nuocere perché il gruppo ha ricevuto dal santo la solenne missione di attraversare il deserto alla ricerca delle sue reliquie.

Della scena seguente si è persa completamente la porzione centrale, rendendo difficile identificare con chiarezza il soggetto: dovrebbe trattarsi comunque di un episodio della leggenda di traslazione. Chiaramente identificabili sono, a destra e a sinistra della lacuna centrale, due animali maculati, piegati a terra, nell'atto di scavare il terreno con le zampe: dovrebbe dunque trattarsi del ritrovamento del corpo di Antonio da parte dei costantinopolitano e dell'esumazione delle reliquie grazie all'aiuto dei due animali<sup>156</sup>. La rovinatissima scena successiva doveva narrare dunque l'arrivo delle reliquie a Costantinopoli, accolte dall'imperatore e dalla popolazione: il dettaglio dell'angolo sinistro, con una nave su cui stanno diversi personaggi, di cui uno porta a spalla una cassa di legno, dovrebbe infatti raccontare il viaggio delle preziose reliquie di Antonio per mare. Si noti con quante ricchezza di dettagli è narrata la leggenda di Teofilo: nonostante le perdite di numerose porzioni di affresco è possibile comprendere quanta importanza fosse data alla reliquie, alla cassa contenente le spoglie di Antonio, come se l'accento fosse posto non tanto sull'aspetto miracolistico – come sarebbe avvenuto se si fosse narrato il prodigio di Effron salvato dall'impiccagione – ma sul dettaglio materiale del viaggio del corpo per mare.

La scena successiva racconta infine l'epilogo della vicenda di traslazione, mettendo in scena, nella piazza di una città che tanto ricorda quella di Pistoia, con il prospetto della gotica facciata del duomo che si staglia sullo sfondo, il momento immediatamente precedente il compimento del miracolo di esorcismo su Sofia. Al centro della scena è, su un altare, una semplice cassa in cui sono contenute le reliquie, di fronte alla quale sono inginocchiati l'imperatore Costante, Teofilo, che ha appoggiato la mitria sull'altare, e una figura femminile, forse la moglie dell'imperatore. A sinistra è il gruppo dei religiosi, con alcuni chierici che portano un alto cero e un gruppo di quattro religiosi inginocchiati, che vestono un abito bruno coperto da un mantello nero con cappuccio. È probabile che in essi si debba vedere una rappresentazione – ovviamente del tutto anacronistica – della comunità antoniana, come se i

---

<sup>156</sup> Il soggetto è così indicato anche da Carli (Carli, *Gli affreschi del Tau* cit., p. 11). Non penso, come invece scrive Foscati (Foscati, *Iconografia di un eremita* cit., p. 129-130) basando la sua ricostruzione sul particolare del mare sulla destra in cui si scorge lo scafo di una nave, che si tratti della partenza della spedizione per Costantinopoli: il dettaglio dell'imbarco doveva essere presente, ma al centro, come soggetto privilegiato, doveva trovarsi il rinvenimento del corpo, evento chiave di tutta la leggenda, che è narrata molto dettagliatamente e che trovava il suo culmine proprio nell'esumazione delle reliquie di Antonio.



canonici fossero presenti all'esorcismo di Sofia, e anzi, l'arrivo stesso del corpo dell'eremita a Costantinopoli fondasse di fatto l'ordine dei canonici, con un processo di appropriazione della leggenda di traslazione che abbiamo già avuto modo di sottolineare. Il gruppo di destra, composto esclusivamente da giovani donne ha il suo fulcro nella figura di Sofia, con gli occhi semichiusi, portata da due compagne: il miracolo di esorcismo deve ancora compiersi ed è imminente, come tutta l'organizzazione della scena sembra suggerire.

L'ultimo episodio, che chiude il ciclo, di non chiarissima interpretazione<sup>157</sup>, riporta l'osservatore al presente della comunità antoniana, o comunque a tempi più vicini rispetto alla lontana leggenda di Teofilo. Nel riquadro sono raffigurate, nello spiazzo antistante una chiesa vista in scorcio, tre scene distinte, tre momenti differenti in cui ad agire è la comunità antoniana. A destra è l'episodio di più facile interpretazione: in un piccolo tabernacolo, che reca dipinta l'immagine di Antonio, riconoscibile dall'attributo del libro e dal bastone da eremita che porta in mano, un religioso, canonico antoniano, indica a un visitatore che veste un mantello rosso con cappuccio il contenuto di una cassa di legno, in cui si intravedono tre mani e due piedi: la presenza di membra così disarticolate fa pensare che non si tratti di un'apertura rituale della cassa delle reliquie di Antonio, nell'abbazia delfinale, o della procedura di estrazione di una reliquia, come quella del santo braccio, ma dell'esposizione, a un visitatore di *ex-voto* di cera donati ai canonici in onore del santo eremita per esprimere il proprio ringraziamento dopo la guarigione dal fuoco sacro.

Il fenomeno di donare in onore del santo che aveva operato la grazia *ex voto*, che venivano appesi a una sbarra di legno sopra l'arca del santo o sopra una sua immagine iconica è testimoniata per numerosi santi, come l'omonimo dell'eremita, Antonio da Padova, il cui culto taumaturgico divenne presto in concorrenza con quello dell'asceta tebano, ma anche santa Margherita di Antiochia, san Nicola da Tolentino, sant'Eligio. Le testimonianze di queste pratiche sono tutte indirette e derivano quasi esclusivamente<sup>158</sup> dalla documentazione

---

<sup>157</sup> Avanzavo alcune ipotesi sul soggetto della scena nella mia tesi di laurea (L. Fenelli. *Sant'Antonio Abate. Storia, leggenda, iconografia*, tesi di laurea in Storia dell'arte medievale, relatori prof. M. Ferretti e M. Montanari, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2002-2003, p. 159), ipotesi che ora trovano conferma nella lettura simile – e svolta in modo indipendente dai miei studi di Foscati (*Iconografia di un eremita* cit., pp. 159-160).

<sup>158</sup> Si vedano anche alcune testimonianze testuali, tratte soprattutto dai processi di canonizzazione, citate in F. Bisogni, *La scultura in cera nel Medioevo*, in "Iconographica" I (2002), pp. 13-15. La statuaria in cera, "potente mezzo volto al recupero della ritrattistica e della dimensione dell'uomo, persino della sua anatomia, e della sua natura...il cui realismo era direttamente proporzionale alla facilità con la quale la cera si faceva manipolare"



Nicolò di Tommaso, Esorcismo di Sofia e scena di culto,  
Pistoia, Chiesa del Tau.





Anonimo tedesco, Sant'Antonio tra devoti e ammalati,  
München, Staatliche Graphische Sammlung.





Anonimo piemontese, Sant' Antonio tra devoti e ammalati,  
Issogne, castello di Challant.

iconografica, perché perduti sono i manufatti originari, che, dopo un periodo di esposizione, venivano rimossi per far posto a nuove offerte e, riposti in casse di legno, finivano poi per essere rimodellati per la fabbricazione di ceri e candele, questa volta non antropomorfe, adatti all'arredo liturgico<sup>159</sup>. Per quanto riguarda sant'Antonio abate la documentazione iconografica dell'uso di appendere immagini di cera vicino alle sue statue è ricchissima, anche perché – lo si ricordi – il fuoco di sant'Antonio colpiva soprattutto le estremità degli arti, mani e piedi, ed era assai facile realizzare *ex voto* che avessero questa forma. In una tavola conservata nella sagrestia della cappella del Castello di Challant, a Issogne, eseguita da un anonimo maestro piemontese verso la fine del XV secolo<sup>160</sup>, all'interno di un edificio coperto da una volta a botte e aperto verso il paesaggio circostante, Antonio è rappresentato frontale, in piedi, lo sguardo assorto in preghiera, le mani giunte. Ai lati del santo sono sei figure: uomini e donne, inginocchiati in preghiera, che mostrano arti amputati o piagati, mentre a due sbarre attaccate alle pareti dell'aula sono appesi *ex voto* di cera che raffigurano ossa, brandelli di carne, un piede. Un'iconografia assai simile, a testimonianza della sua ampia diffusione, è in una xilografia tedesca del 1450 circa, conservata al Gabinetto delle stampe di Monaco<sup>161</sup>, in cui Antonio è rappresentato in trono con il segno del *tau* ben visibile sul mantello, attorniato da ammalati in preghiera, mentre da una trave del soffitto pendono immagini di cera a forma di arti umani e alcuni devoti sono raffigurati nell'atto di offrire altre piccole figurine.

Di iconografia analoga è l'incisione conservata ad Oxford<sup>162</sup>, di anonimo maestro e databile entro il XV secolo, in cui il santo, frontale, sta leggendo sul libro, portando con la mano sinistra la campana e con la destra il pastorale e l'attributo, raro ma non del tutto insolito, del rosario. Ai piedi del santo stanno due porcellini ed una vivida fiammella, ai lati due coppie di

---

(Ibid., p. 12), simile anche nel colore e nella consistenza alla carne umana, nacque probabilmente come arte povera ma si sviluppò anche come arte monumentale come testimonia il caso di Lorenzo de' Medici che dopo essere sfuggito alla congiura de' Pazzi fece porre tre statue di cera rappresentanti se stesso a grandezza naturale e riccamente vestito in tre diversi santuari.

<sup>159</sup> Si veda, con ricchissima documentazione in materia, M. Bacci, "*Pro remedio animae*". *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa, 2000, pp. 175-201. L'autore riporta una testimonianza del fatto che presso la tomba del beato Giovanni Queruli a Rimini *ex-voto* di cera erano conservati nelle stesse casse dove si depositavano le offerte in denaro. (Ibid., p. 184).

<sup>160</sup> N. Gabrielli, *Rappresentazioni sacre e profane nel castello di Issogne e la pittura nella valle d'Aosta alla fine del '400*, Torino, 1959, p. 172.

<sup>161</sup> *German single-leaf woodcuts before 1500 in The illustrated Bartsch*, a cura di R. S. Field, 164, New York, 1992, .1215, p. 264.

<sup>162</sup> Ibid., S. VIII. \*1217c, p. 268.

oranti, che invocano la guarigione dal fuoco sacro, come esplicitato anche dalla scritta che corre sul nastro ai lati del santo, *Ora pro nobis beate pater Anthoni ut ignem morbidum mereamur illesi transige*, mentre appesi all'arco di fondo sono numerosi ex voto, braccia, mani, piedi, bambini in fasce, due porcellini<sup>163</sup>.

Questa breve digressione sull'insistita presenza di *ex voto* di cera ad accompagnare le immagini di sant'Antonio ci riporta alla complessa decifrazione dell'ultimo riquadro del ciclo pistoiese. Accanto alla possibilità che nella cassa di legno mostrata al visitatore si trovino doni fatti da fedeli risanati, bisogna infatti considerare l'ipotesi che gli arti visibili non siano ex voto di cera, ma mani e piedi amputati dal fuoco di sant'Antonio: alcune testimonianze infatti ricordano che essi venissero conservati per rammentare quali erano le terribili conseguenze dell' *ignis sacer*. Per esempio a Genova, nell'ospedale di Prè, che non era gestito dai canonici antoniani, ma da monaci lerinesi che tuttavia cercarono in ogni modo di emulare l'attività svolta dai canonici regolari di sant'Antonio<sup>164</sup>, si ha notizia<sup>165</sup> che nella sagrestia della chiesa annessa all'ospedale, dove si curavano anche ammalati di *ignis sacer*, fosse riposta una cassa ricolma di mani e piedi amputate dalla cancrena, che venivano esposti il giorno della festa di sant'Antonio abate.

Significativo, a questo proposito, è un episodio verificatosi a Piacenza, nel 1537, quando un soldato, colpevole di aver sottratto legna dalla precettoria di sant'Antonio a Trebbia, contrasse il fuoco sacro, morì e fu appeso, ad ammonimento di ladri futuri, fuori dalla chiesa. Lì, secondo la tradizione, lo vide 10 anni dopo Pico della Mirandola:

Circa il 1537, nell'hospitale e chiesa di S. Antonio, non lungi da Piacenza ad un altro soldato dell'esercito Francese, il qual rubato ch'ebbe alcune legna di quella Chiesa, et ammonito à farne la restituzione, non solo non diede orecchie à ciò, ma nel porle sul fuoco con orrenda bestemmia, proruppe il temerario nel dire, che se fosse stato ivi presente Sant'Antonio, l'havrebbe cacciato anch'esso ad ardere in quelle fiamme. Et ecco che di repente l'ira di Dio lo colse col farlo cadere à terra,

---

<sup>163</sup> Di analogo soggetto devozionale, a testimonianza che l'iconografia era sicuramente diffusa anche in area italiana, è una xilografia databile al XV secolo, in cui Antonio è raffigurato, tra ex voto di cera, benedicente, con ai piedi il porcello, il fuoco e un devoto inginocchiato, mentre sullo sfondo si staglia il profilo di un edificio, con il simbolo del *tau*. Si veda S. Valeri, *La memoria riprodotta*, Roma, 1997, p. 127.

<sup>164</sup> Vedi sopra p. 103.

<sup>165</sup> G. Marchesani, G. Sperati, *Ospedali genovesi nel Medioevo*, in "Atti della società ligure di Storia Patria", n. s., XXI,1 (1981), p. 155.





Anonimo tedesco, Sant'Antonio tra devoti e ammalati,  
Oxford, Christ Church College.

finite le dette parole, e abbrusciar tutto del fuoco di S. Antonio, e con tormento intollerabile, miseramente spirar l'anima in vista di molti soldati del suo essercito, il cadavero del quale essendo poi ad eterna memoria appeso in alto fuor della Chiesa, fù veduto ivi star ancora dieci anni dopò tal successo dal memorato Pico in occasione di passar'egli per queste parti, come altresì nel medesimo luogo i corpi intieri di altri sacrileghi oltraggiatori del santo in simil maniera per divina vendetta sorpresi, e consunti dal fuoco vi si sono infin'all'età nostra dimostri<sup>166</sup>.

Testimonianza analoga è anche quella riportata da Camillo Affarosi da Reggio, abate benedettino, che così scrive a proposito degli ex voto di sant'Antonio nella precettoria emiliana: *così vedesi ai nostri giorni e da tempo immemorabile, incassato nel muro davanti alla chiesa di S. Antonio di Reggio un braccio tutto bruciato, e che dal volgo si crede di qualche bestemmiatore o sacrilego ladro*<sup>167</sup>.

Le due interpretazioni circa il contenuto della cassa nell'affresco pistoiese non devono stupire perché esse si presentano come antitetiche solo in apparenza: *ex voto* e arti amputati sono i due poli di un'identica devozione perché gli uni mostrano la riconoscenza del fedele guarito grazie all'opera degli antoniani intercessori presso il santo, gli altri la potenza terribile del santo stesso che punisce con una malattia dagli effetti devastanti chi non rispetta Antonio o i suoi religiosi.

Accanto alla scena da cui siamo partiti nella nostra analisi, si trovano altri due momenti, di più difficile decifrazione, in cui sono coinvolti sempre canonici antoniani. All'estrema sinistra, la scena che Carli giudicava il "salvataggio del giovane ingiustamente condannato", riferendosi al miracolo compiuto da Antonio *post mortem* ad Alessandria in favore di Effron,

---

<sup>166</sup> P.M. Campi, *Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza*, Piacenza, 1662, p. 150. Gli AA.SS., Jan. 2 sub 17, p. 159, riportano l'orazione di Pico della Mirandola: "tua nulla obnoxia morti / fama, per exustam Libyen Asiamque potentem / transit in Europam, vigit semperque vigebit / gloria limitibus nullis conclusa, per omnes tethyos alternae tractus / perque ultima mundi, / per caelum superosque means felicibus alis: / quoque magis teritur lingui dentibus aevi / hoc magis egregio splendescit flore inventae. / Ac memeni, si quando illam temerare profani / coepere, haud alias ipsos maiora tulisse / supplicia ultoris fumi flammaeque sequacis. Non ego aloidas ficate post praelia Phlegrae / fulmine deiectos, Capanei aut impiam dicam / ingentis telo fumantia memebra trisulco / vidimus ambustos artus, atque ossa perenni / exemplo ad postes sacri pendentia templi. / Vidimus integrum consumptum carne cadaveri / quo subito exarsit, violato nomine Magni / Antonii, subitoque imis incendia venis / traxit, ut enormi propmsit convicia lingua".

<sup>167</sup> C. Affarosi, *Notizie storiche della città di Reggio di Lombardia*, Padova, 1755, p. 167 cit. in A. Cremola Casoli, *Una lapide del 1209 e la Chiesa di S. Antonio Abate in Reggio Emilia*, estratto da "La provincia di Reggio", V, 7 (1926), Reggio Emilia, 1929, p. 5.

senza considerare che il prodigio si compie *prima* dell'arrivo delle reliquie a Costantinopoli, raffigura con ogni probabilità le terapie che gli antoniani praticavano nei loro ospedali. Un giovane, che non ha nessun cappio intorno al collo e quindi, al di là della contraddizione nella cronologia degli eventi non sarà sicuramente Effron, è attorniato da un gruppo di canonici, tra cui si distinguono anche alcune donne<sup>168</sup>: un canonico lo sostiene, un altro si avvicina e sembra sfregare un unguento sul collo del malato, un ultimo religioso porta in mano un'ampolla contenente un liquido. Si può ipotizzare, dunque, con buona probabilità, che nella scena in questione siano rappresentate le due diverse terapie messe in opera negli ospedali antoniani, l'applicazione del balsamo terapeutico sulle parti del corpo minacciate dal fuoco di sant'Antonio e la somministrazione del *saint vinage*<sup>169</sup>, le due pratiche – ricordate dalle fonti – con cui venivano trattati gli ammalati che giungevano nei ricoveri gestiti dagli antoniani.

---

<sup>168</sup> Nella fraternità antoniana, almeno ai suoi inizi erano sicuramente presenti anche delle donne, con compiti assistenziali (si veda a questo proposito A. Mischlewski, *Die Frau im Alltag des Spitals. Aufgezeigt am Beispiel des Antoniterordens*, in *Frau und Spätmittelalterlicher Alltag*, Wien, 1986, pp. 587-615. L'autore è tornato sul tema anche in Id., *Männer und Frauen in hochmittelalterlichen Hospitälern*, in *Doppelklöster und andere Formen der Symbiose männlicher und weiblicher Religiösen im Mittelalter*, a cura di K. Elm, M. Parisse, Berlin, 1992, pp. 165-176). A presenze femminili allude esplicitamente anche Falco, quando scrive che *erant et alii ibidem qui donati seu conversi vocabantur: pariter et insignes quedam pietate mulieres, que Christi pauperum curam gerebant* e – a proposito della precettoria di Costantinopoli – *fratrem nostrum Martinum...preceptorem pro domo nostra in Constantinopoli super fratres, sorores, domos, possessiones, eleemosynas et alia bona...in ultramarinis partibus...preceptorem constituimus et magistrum: dantes eidem potestatem at auctoritatem instituendi, petendi seu petere faciendi nomine nostre domus, removendi, transmutandi, disponendi, acquirendi, fratres et sorores ad nostrum ordinem recipiendi et omnia alia faciendi, que nos possemus facere*. Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., ff. 55r e 63v. Riguardo le iniziali presenze femminili si possono leggere anche i primi statuti della fraternità, del 1202 o 1209, che prescrivono: “quicumque preficendus est in domnum vel Magistrum domus Eleemosinae Sancti Antonii ...omnes alii tam fratres quam sorores ei faciant obedientiam secundum regulam inferius annotatam. Haec tria, que sunt de substantia Ordinis, omnes tam fratres quam sorores, scilicet obedientiam continentiam et propriorum abdicationem, publice et cum solemnitate in manu voveant magistri et promittant, sicut moris est omnium communiter viventium”. Gli statuti, trascritti nel già citato *Inventaire des titres et fondations de l'Abbaye de Saint Antoine*, sono editi da H. Tribout de Morembert, *Le Prieuré Antonin de Rome*, in “Rivista di Storia della Chiesa in Italia”, XIX (1965), pp. 190-192.

<sup>169</sup> Non sono chiare le indicazioni di Falco sulle modalità di somministrazione del *saint vinage* agli ammalati: in un passo, infatti, l'uso del verbo *propinare*, ossia “dar da bere”, sembra suggerire che gli ammalati assumessero per via orale il preparato: “Hoc quoque eadem celebri die [il giorno dell'Ascensione] ab antiquo ad nostra usque tempora extitit observatum, ut dicti sancti corporis reliquie vino perfundantur: quod inde reservatum diversorum languorum remediis utilissimum affluenti populo propinatur, atque exhibetur. Innumeris profecto experementis probatum est, eius sanctificati vini virtutem adversus sacri ignis incendia presentaneam afferre medelam. Eoque ipso quo hec scripsimus anno plurimus novimus irroratione et conspersione vini illius ab ea sacri ignis lue, non sine summa divine virtutis contestatione fuisse curatos”. In un altro passo dello stesso autore, riferito a un miracolo avvenuto nel 1530, di cui lo storico era stato testimone oculare, si legge tuttavia che i malati furono cosparsi con il liquido, suggerendo quindi un impiego del *vinage* per via topica: “hoc ipso quod haec scripsimus anno [1530] plurimus Deo teste scrivimus eo diro morbo laborantes, implorato eiusdem sancti patrocinio, lo coque morbi diluto, seu consperso eo vino, quo sacri corporis reliquiae intinctae fuerant, pristinae restitutos fuisse sanitati. (Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 52v e 72r), pare che il *saint vinage* fosse dato

Tornando alla lettura degli affreschi pistoiesi, più difficile risulta l'identificazione della scena centrale: alcuni religiosi, vestiti con una sopravveste bianca e forse, quindi, con un paramento liturgico adatto a una particolare festività stanno recitando una litania, reggono una candela e sembrano cantare, mentre uno di loro ha un libro aperto in mano. Non è possibile arrivare a conclusioni definitive sulla scena anche per la difficoltà di interpretare il gesto svolto da uno dei religiosi, che sembra avere in mano una piccola borsa grigia e calarla nel buco praticato nel terreno di cui si vede l'apertura in scorcio: l'ipotesi che mi pare più convincente è che si tratti della consacrazione – per mezzo di una reliquia – del suolo dove deve sorgere la precettoria antoniana di Pistoia.

Non è del resto rara la presenza di scene di culto, più o meno contemporaneo al tempo dell'artista, a chiusura di cicli dedicati al santo eremita: nell'Occidente medievale, Antonio, che è ricordato e venerato per i suoi miracoli compiuti in vita e la cui immagine è riproposta per indicare una scelta di vita ascetica in perenne contrasto con le tentazioni del demonio, è anche e soprattutto, per le vicende dell'ordine di canonici regolari che lo sceglie come patrono, un santo taumaturgo e spesso le immagini ricordano questo culto, inserendo, alla fine dei cicli dedicati all'eremita, una scena in cui si mostrano pellegrini e i malati che rendono

---

bere agli ammalati e non versato direttamente su parti del corpo colpito dal morbo. La bevanda, secondo gli Statuti dell'ordine del 1478, assai ricchi di informazioni sulla vita negli ospedali, era somministrata immediatamente all'ammalato che giungeva a Saint-Antoine, una volta che fosse stata accertato, da una commissione composta da medici e ammalati, che il morbo da cui l'infermo era colpito fosse effettivamente il fuoco di sant'Antonio: "Item quando aliquis infirmus frecherius ad prefatum hospitale venit de novo, debet vigilare in camera sita iuxta logiam fabrice seu operis ecclesie una secum una muliere hospitalis per unam noctem, et dicta nocte debet eis dare in hospicio domini abbatis de pane et vino et in crastino debet dictus infirmus recipere de vinagio beati Antonii et postea debet ipse infirmus adduci in crotam dicti hospitalis et *Ibidem* debet inspicere per dictum magistri pilloni, dictas duas magistras et illam, que vigilaverit secum, utrum sit sua infirmitas de morbo infernali" *Liber religionis Sancti Antonii Viennensis Sacre Reformationis* in Mischlewski, *Die Frau im Alltag des Spitals* cit., p. 606, nota 88. Sul preparato medicamentoso si vedano anche le parole di un manoscritto proveniente dal monastero dei canonici regolari di sant'Agostino di Diessen (MÜNCHEN, Bayerische stadtbibliothek, Clm 5681) che contiene, oltre a una versione della leggenda di Alfonso Buen Hombre, due sermoni su sant'Antonio, uno in latino e uno in tedesco (su cui si veda A. Mischlewski, *Eine deutsche Antoniterpredigt aus dem 15. Jahrhundert*, in *Aus Archiven und Bibliotheken. Festschrift für Raymund Kottje zum 65. Geburtstag*, a cura di H. Mordek, Frankfurt, 1992, pp. 477-488), in appendice dei quali si trovano una lista degli ospedali e delle precettorie antoniane in terra germanica (per cui si veda S. Reicke, *Das deutsche Spital und sein Recht im Mittelalter*, I, 1932, pp. 155-166) e una descrizione delle modalità di confezione del *saint vinage*: "de vino quod mittitur per corpus et ossa ipsius sancti Anthonii multi infirmi curati sunt, sicut evidenter apparet in monasterio ipsius beati Anthonii ubi singulis annis talis consuetudo inolevit quod vinum ad feretrum beati Anthonii [mittitur], et post hoc illud vinum datur multis hominibus qui venerant multis moribus [si legga: multis morbis vexati], et etiam per merita ipsius beati Antonii curantur". Il passo è pubblicato in F. Halkin, *La légende de saint Antoine traduit de l'arabe par Alphonse Bonhome o. p.*, in "Analecta bollandiana", LX (1942), p. 145, nota 2.

onore alla tomba del santo. Si diceva che questa devozione nasce essenzialmente per l'attività assistenziale e ospedaliera dei canonici antoniani, ma l'iconografia trascende ben presto i contesti legati all'ordine, per imporsi come dato fisso nell'immagine occidentale dell'eremita: Antonio è un santo taumaturgo, anzi uno dei santi guaritori per eccellenza.

La scena terapeutica – che raramente si trova rappresentata, ma ha un suo significato pregnante nella chiesa di una precettoria dell'ordine – non è un *unicum* iconografico. Nella già citata tavola conservata al MNAC di Barcellona e attribuita al Maestro di Rubiò, l'ultima scena raffigura infatti un soggetto simile: in un interno, in primo piano, stanno alcuni uomini, tutti inginocchiati, tranne uno che si regge su stampelle, e un canonico, assistito da un giovane aiutante che regge una grossa ciotola, sta prestando soccorso ad uno degli ammalati, nudo e coperto solo da un perizoma che gli cinge i fianchi, strofinando le braccia del fedele con quello che ha tutto l'aspetto di essere un balsamo o un unguento. A vegliare sull'opera dei suoi monaci sta il corpo di Antonio, morto, deposto in una cassa scoperciata perché le intatte fattezze del santo siano ben visibili. È un contesto assai lontano da quello pistoiese, per stile, ambiente di produzione, tecnica esecutiva: il confronto però è utile per dimostrare come non fosse infrequente l'inserimento di una scena di culto o di terapia che si riferiva alla contemporaneità, a conclusione di un ciclo dedicato alla leggenda agiografica del santo eremita.

Una scena di culto è presente anche nella già citata incisione fiorentina, forse derivante, come si è visto<sup>170</sup>, da un polittico di Beato Angelico: secondo uno schema iconografico tipico nelle

---

<sup>170</sup> Vedi sopra nota 67 p. 210. L'incisione databile al 1460-1470 circa, e conservata al Museo Civico di Pavia è attribuita all'incisore Baccio Baldini (*The illustrated Bartsch* XXIV, 1, *Early italian masters*, by M. Zucker, New York, 1993, p. 84, che riprende le osservazioni di M. Hind, *Early italian engraving*, I, London, 1938, p. 51, n. 68). Al centro, in piedi, è la figura del santo affiancato da due maiali sotto la quale sta un'iscrizione votiva ("O padre danto degno di memoria Anton di Vienna chavaliero fervente tanto amasti Giesu che ogni gente ti teme reveriscie e datti gloria per te da Dio si spera aver vetoria, perfetto lume dogni penitente priega Gesu per sua christian gente che faccia ase nostralma transitoria"), e ai lati, a farle da cornice, undici episodi della vita. Partendo dall'alto, da sinistra a destra e proseguendo nella colonna di destra, sono cinque scene dell'incontro tra Antonio e Paolo: i due eremiti si abbracciano all'arrivo di Antonio, dividono il pane portato da un corvo, si abbracciano di nuovo al momento del saluto, Antonio ha la visione della morte di Paolo, Antonio seppellisce Paolo con l'aiuto di due leoni. Seguono, sempre nella colonna di destra, altre due scene, una bastonatura demoniaca e la distruzione dell'eremo da parte dei demoni. Sul lato sinistro, secondo un senso di lettura assai complicato che ha fatto ipotizzare una confusione delle scene rispetto all'ipotetico modello di partenza, Antonio fugge di fronte al masso d'oro, il santo in preghiera sul letto di morte, due compagni lo seppelliscono mentre la sua anima ascende al cielo, e infine la scena di culto alla tomba di Antonio. Si può ipotizzare che l'incisione, pur derivando forse da un modello "alto", circolasse come foglio di preghiera, una sorta di bilancio di un certo numero di iconografie stabilite che il supporto scelto, per definizione assai mobile e di ampia circolazione



Baccio Baldini, Sant'Antonio e storie della sua vita,  
 Pavia, Museo civico.





**Alvise de'Donati, Sant'Antonio abate e storie della sua vita,  
Gravedona, S. Maria delle Grazie.**

raffigurazioni di questo tipo, sicuramente semplificato rispetto al modello pittorico di partenza, alcuni malati, tra cui un amputato e un uomo dalle estremità fasciate che si muove con l'aiuto di due stampelle, si affollano sotto la tomba del santo, una grande cassa a forma di parallelepipedo sostenuta da quattro colonne.

In un affresco del 1503 nella chiesa del convento agostiniano di Santa Maria delle Grazie<sup>171</sup> a Gravedona (Como), in un contesto, molto diverso sia culturalmente sia cronologicamente dagli affreschi di Pistoia, assai significativo quindi per dimostrare la diffusione di un'iconografia in ambienti anche assai lontani da quelli antoniani, è una grande lunetta affrescata, sulla parete di fondo della seconda cappella a destra, attribuita ad Alvise de'Donati<sup>172</sup>. Nell'affresco, realizzato per conto di *Nicolaus f(rater) quondam d(ominus) Simonis*, al centro di una complessa architettura illusionistica, che suggerisce una grande polittico<sup>173</sup>, è sant'Antonio in trono, benedicente e vestito dell'abito agostiniano, circondato da dieci storie della sua vita, otto delle quali corredate da un cartiglio esplicativo<sup>174</sup>. Le ultime

---

permise di diffondere ulteriormente: analoghe, anche se molto più tarde (XVIII secolo), sono alcune stampe della milanese raccolta Bertarelli, con Antonio al centro circondato da un numero variabile di episodi della sua vita.

<sup>171</sup> Fondato nel 1467, il convento agostiniano passò l'anno successivo alla Congregazione dell'Osservanza, intessendo da subito importanti rapporti con le prestigiose sedi dell'Incoronata di Milano e S. Agostino di Crema. Si veda, anche per l'analisi del progetto decorativo della chiesa nella sua interezza, A. Rovetta, *Santa Maria delle Grazie a Gravedona e la cultura osservante nell'Alto Lario*, in "Arte Lombarda", n.s., LXXVI-LXXVII (1986), pp. 89-100.

<sup>172</sup> Gli affreschi, già avvicinati all'arte di Sigismondo de'Magistris (M. Zecchinelli, *Le tre pievi. Gravedona-Dongo-Sorico*, Menaggio, 1951, pp. 47-50 e poi M.T. Binaghi Olivari, *Sigismondo de'Magistris, Storie di sant'Antonio Abate*, in Zenale e Leonardo, *Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano, 1982, pp. 220-222, scheda 65), sono stati attribuiti ad Alvise de'Donati, che lavorò probabilmente affiancato da una folta bottega. Si veda A. Rovetta, *Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario*, in M. Rossi, A. Rovetta, *La pittura in Alto Lario tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, 1988, pp. 19-25 e la scheda 33.13 (A. Rovetta), pp. 182-184.

<sup>173</sup> Si vedano le osservazioni di Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 259.

<sup>174</sup> Nella lunetta superiore sono tre scene, la distribuzione dei beni ai poveri (come s. Antonio disperse le facultà sue a li poveri per amor de Dio), e la visita alla sorella, già in convento (e poy andò a visitar sua sorella la quale era monicha e tolse lisentia di ley), e il congedo dalla giovane, prima della partenza per il deserto (come s. Antonio da poi la lisentia de la sorela se mise andar a diserto a far penitentia) a cui seguono nel terzo registro, una scena di predica dell'eremita ai suoi compagni (come s. Antonio conovocho li soy frati e li predise che doveseno dislongarsi al diserto a far penitentia), una bastonatura demoniaca (come s. Antonio fu batuto da li demoni e luy pregando Dio li aparse e lo aiutò), la partenza verso Paolo con l'incontro con il satiro (come s. Antonio si partì per andar a trovar S. Paulo p. eremita e trovò uno satir che li insigno la via). Nel secondo registro sono infine, ai lati della figura centrale del santo in trono, due scene, l'incontro con Paolo (come s. Antonio trovo s. Paulo p. eremita e uno corvo per volontà de Dio li portava il pane) – scena che ripete esattamente una xilografia di Dürer del 1503 – e il suo seppellimento (come s. Antonio sepelìte S. Paulo p. eremita e per volontà de Dio li aparse dui lioni li quali fezeno la fossa). Interessante è l'ipotesi di collegare la scelta di raffigurare Antonio con una tradizione locale che lo vuole eremita nelle valli comasche. Si veda P.L. Tatti, *Degli annali sacri della città di Como*, Como, 1663, cit. in Binaghi Olivari, *Sigismondo de'Magistris* cit., p. 221.

due, nel registro inferiore, mettono in scena i miracoli taumaturgici del santo: a sinistra della figura centrale dell'eremita, è un riquadro con l'esorcismo di una posseduta nel corso di una predica<sup>175</sup>. Se l'iconografia della scena può ricordare quella della predicazione contro gli ariani, con Antonio che arringa la folla dall'alto di un pulpito di legno, la presenza, tra i fedeli che si assiepano per ascoltare le parole dell'eremita, di un'indemoniata a cui il santo si rivolge, con l'indice puntato, facendo fuoriuscire dal suo corpo un piccolo diavolelto alato, focalizza l'attenzione proprio sulle capacità sanatrici dell'asceta: è certamente un miracolo in vita, che trova corrispondenza tra i tanti descritti da Atanasio nella prima biografia. Nella scena a destra dell'immagine iconica del santo centrale invece, l'azione si situa in un tempo differente: sotto la tomba del santo, aperta lateralmente per mostrare il profilo del corpo incorrotto dell'eremita, si assiepano malati, colpiti, come appare evidente dagli arti amputati, dal fuoco sacro. Uno di loro, trasportato su una sorta di cassa su ruote, nell'evidente impossibilità di muoversi, dai piedi fasciati e dai calzoni aperti a mostrare una ferita ulcerata sulla coscia, è indirizzato a rivolgere la sua devozione verso la tomba del santo da un frate

---

<sup>175</sup> Anche se frequenti sono gli esorcismi di Antonio nella biografia atanasiana, l'episodio è scarsamente rappresentato, forse perché il ruolo taumaturgico di Antonio nella cura dell'*ignis sacer* finì per oscurare miracoli di questo tipo, che non erano esclusivi dell'eremita tebano, ma frequenti anche per altri santi. La raffigurazione di due scene di esorcismo appare in entrambi gli affreschi nella cappella di sant'Antonio abate (terza a sinistra) della chiesa del convento benedettino milanese di San Pietro in Gessate, esempio che è utile citare in questo contesto perché è assai simile, per contesto culturale, a quello agostiniano di Gravedona. Eseguiti da Giovanni Donato da Montorfano, nell'ultimo quarto del XV secolo per disposizione testamentaria di Antonia Michelotti Olbiani, morta nel 1474, le storie di sant'Antonio abate sono affrescate sulle pareti laterali della cappella, con un'iconografia molto particolare, sicuramente legata non solo alla committenza, privata, ma all'ordine benedettino, che riprende il modello antoniano come quello di un padre fondatore, la cui esperienza si completa e si integra nelle lunette delle pareti laterali i santi vescovi in abito benedettino e quattro dottori della chiesa, e nel ciclo della volta, un pergolato illusionistico da cui si affacciano, in atteggiamento orante, dodici santi anacoreti in abito benedettino e infine nel polittico dell'altare. Nelle due scene sulle pareti, numerosi sono gli episodi che, oltre alle due scene di esorcismo, costituiscono una sorta di *unicum* iconografico, dalla visione dell'assunzione in cielo dell'anima di Ammone, al soccorso dei monaci assetati nel deserto, all'entrata nel forte abbandonato di Pispir, fino all'alternanza di preghiera e lavoro, seguendo l'esempio di un angelo mandatogli da Dio, alla discussione con i filosofi pagani e alla parabola dell'arciere. Si veda, per la cappella di S. Pietro in Gessate, A. Frattini, *La congregazione di S. Giustina in S. Pietro in Gessate di Milano: la cappella di S. Antonio Abate*, in "Arte lombarda", LVI-LVII (1986), pp. 73- 77. Un affresco di soggetto analogo è nella quarta cappella sinistra della Basilica di S. Salvatore, a Pavia, annessa, come S. Pietro in Gessate, a un convento benedettino, legato alla congregazione padovana di S. Giustina: numerosi sono i riferimenti all'affresco milanese, nelle scene di Pavia, attribuite al cosiddetto Maestro delle storie di S. Agnese, allievo e poi collaboratore di Bernardino Lanzani ed eseguite, come si evince da un atto notarile, dopo il maggio del 1514. (Si veda A. M. Romanini, *La chiesa di S. Salvatore a Pavia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli, II, Roma, 1962, pp. 213-222. L'unico esempio trecentesco a me noto di una scena di esorcismo da parte di Antonio è in un frammento di predella del Maestro di S. Giuliano a San Geminiano (o Maestro del 1419) (Edimburgo, National Gallery of Scotland) su cui si veda H. Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Glasgow, 1978, p. 81.





Alvise de' Donati, Scena di esorcismo, Gravedona, S. Maria delle Grazie.  
 Sigismondo de' Magistris, Scena di esorcismo, Sorico, S. Miro.





Giovanni Donato da Montorfano, Storie di sant' Antonio,  
Milano, S. Pietro in Gessate.





Maestro di sant' Agnese, Esorcismo di sant' Antonio,  
Pavia, S. Salvatore.



agostiniano, appartenente all'ordine titolare del convento, che sembra quindi porsi in modo concorrenziale rispetto ai canonici antoniani, nella "gestione" del culto taumaturgico del santo: sembra quasi che gli agostiniani si auto-rappresentino come i detentori del corpo di Antonio e gli organizzatori del culto intorno alle sue reliquie<sup>176</sup>.

Tornando, dopo questo *excursus* sulle scene di culto in chiusura di cicli antoniani, agli affreschi di Pistoia, il nostro iniziale caso di studio, è interessante notare come, al di là della problematica interpretazione dell'ultima scena, nella scelta degli episodi raffigurati, la maggior parte dei soggetti – se si eccettuano quella iniziale, atanasiana e quella di predicazione ai discepoli – derivino dalla *legenda breviarum* e dalla vicenda di traslazione legata al vescovo Teofilo. Non pare un caso che la stessa scelta di episodi sia presente nel polittico di Vitale<sup>177</sup>, a conferma che i due testi agiografici circolavano insieme, e circolavano sicuramente in ambiente antoniano: l'altare bolognese non sarà un caso isolato, un'iconografia cortese e stravagante<sup>178</sup>, ma, accostato agli affreschi della precettoria toscana parla allo storico di una diffusione di testi e leggende che doveva essere maggiore di quella ipotizzata dai Bollandisti per lo scarso numero di manoscritti esistenti con il racconto della vicenda di traslazione.

---

<sup>176</sup> Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 264. È interessante segnalare che dell'affresco di Gravedona esiste una copia, eseguita da Sigismondo de' Magistris (come sembrerebbe indicare un'iscrizione nello sguancio della finestra), che ripropone, sintetizzandoli, i motivi dell'affresco agostiniano, nella terza campata della navata laterale destra della chiesa parrocchiale di S. Miro a Sorico (Cuneo), già chiesa di S. Michele, che mutò nome per accogliere le reliquie del santo locale, nato a Canzo sul lago di Como verso il 1306 e ritiratosi in eremitaggio, dopo aver venduto i suoi beni (Si veda la voce P. Bertocchi, *Miro di Canzo, eremita*, in *Bibliotheca sanctorum*, IX, Roma, 1967, col. 501 e M. Pattarelli, *San Miro Paredi eremita*, Sorico, 1981). È inesatto pensare (come fa Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., pp. 264-265) a una precisa volontà di creare una sovrapposizione tra Miro – titolare della chiesa – e Antonio, che si realizzerebbe proprio nella scelta *hagio-iconographique*: anche se sono indubbie le influenze degli asceti tebanici nell'esperienza dell'eremita locale, la cappella era già dedicata a sant'Antonio quando nel 1452 fu rinvenuto il corpo di Miro proprio nel lato sinistro di questa cappella di sant'Antonio. (Zecchinelli, *Le tre pievi* cit., pp. 139-140). L'affresco di Sorico, semplificato rispetto al modello di Gravedona – le scene attorno al santo centrale sono soltanto 5 – propone la bastonatura demoniaca, nella lunetta superiore, il pranzo dei due eremiti, il seppellimento di Paolo, l'esorcismo dell'indemoniata e la scena di culto alla tomba del santo, in cui è ancora presente il dettaglio dell'agostiniano che indica il corpo dell'eremita all'uomo nella barella su ruote. La semplificazione dell'impianto e della costruzione dell'"ancona" è rispecchiata anche nelle singole scene, con sfondi paesistici abbreviati e un numero ridotto di personaggi. Differente è anche il particolare della mitria posata sul capo del santo centrale da due angeli in volo. Rossi, Rovetta, *La pittura in Alto Lario* cit., pp. 19-25 e scheda 53.4 (M. Rossi), pp. 232-233.

<sup>177</sup> Si ricordi tuttavia che nell'altare mancherebbero due tavole, secondo la testimonianza di Oretti.

<sup>178</sup> L. Meiffret (*Saint Antoine ermite* cit., pp. 56-59) parla, a proposito di Vitale, senza comprendere le ragioni profonde della diffusione di un corpus leggendario ricchissimo, di "un exotisme coloré" e di "vogue iconographique des «ermes courtois»" e soprattutto di "rupture d'avec l'iconographie traditionnelle".

A questo proposito è significativo segnalare che un manoscritto pergameneo di sicura provenienza antoniana, come indica lo stemma con il *Tau* blu tipico dell'ordine nel frontespizio del volume, oggi ad Amburgo (Coll. Jörn Günter)<sup>179</sup>, miniato nel 1330 circa a Bologna<sup>180</sup>, ma forse destinato a una precettoria diversa da quella emiliana<sup>181</sup>, contiene una *Vita sancti Antonii eremitae* in cui è quasi totalmente omessa la biografia atanasiana<sup>182</sup>, sostituita dalla *legenda breviarum* (cc. 1-13v), a cui seguono un'*Inventio et Translatio corporis sancti Antonii* (cc. 13-31r), con la leggenda di Teofilo, e un *Tractatus Translationis*, di cui purtroppo resta solo la prima carta, con la narrazione della vicenda della traslazione delle reliquie di Antonio in Delfinato<sup>183</sup>. Non pare un caso che la stessa scelta di episodi si ritrovi, a

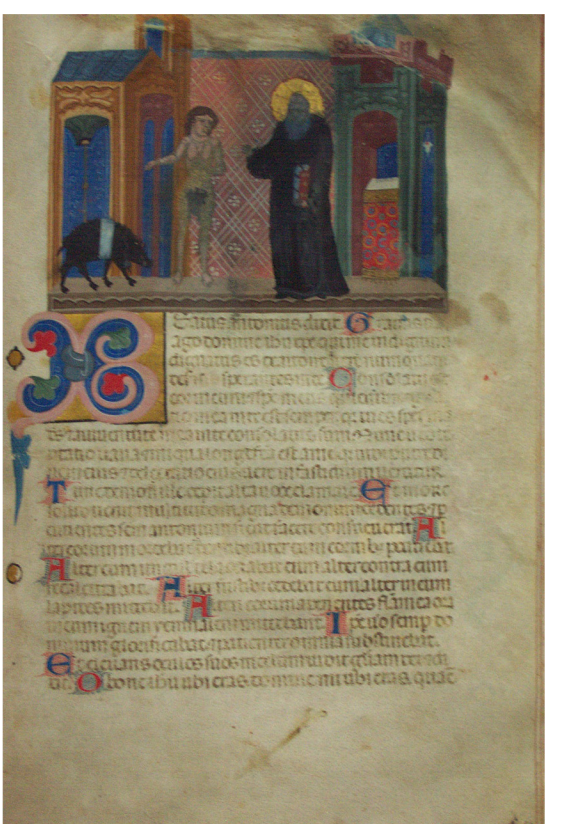
<sup>179</sup> La prima segnalazione del manoscritto è nella collezione del barone Bertrand de Lassus (1898-1909) di Montréjeau. Passato attraverso un'altra collezione privata francese, il volume è arrivato nella libreria antiquaria di Günter.

<sup>180</sup> L'autore delle quarantotto miniature, sicuramente bolognese per la vivacità delle sue scelte stilistiche, è avvicinabile al cosiddetto Maestro del 1328, il miniatore di maggior spicco negli anni trenta del Trecento, che deriva il suo nome dalla data della matricola dei merciai di Bologna, da lui illustrata, ed è identificabile, con buona sicurezza, con un suo allievo, il Maestro del Leggendarium Angioino-Ungherese. Si veda G. Freuler, *Il padre dei monaci. Una vita di sant'Antonio del primo Trecento bolognese*, in "Aluminia. Pagine miniate", V, 16 (2007), p. 11-15. Attivo a Bologna nel 1328-1440 ca. il miniatore deriva il suo nome non dalla patria di origine, ma dalla presunta commissione ungherese di due dei suoi manoscritti più noti, eseguiti insieme alla sua bottega, la Bibbia Necksei Lipocz (WASHINGTON, D.C., Library of Congress, ms 6) e il leggendario Angioino ungherese, un monumentale *picturebook* di grandi dimensioni, ora disperso tra varie collezioni (ROMA, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 8541; NEW YORK, Pierpont Morgan Library, M. 360.1-26; SAN PIETROBURGO, Hermitage, Ms 16930-16934, insieme a numerosi altri frammenti in varie collezioni), che descrive con i suoi 139 fogli superstiti le leggende di 59 santi in 549 immagini singole, disposte in miniature quadripartite. Entrambi i manoscritti sono ritenuti il prodotto di una bottega reale in Ungheria, ma attualmente gli studiosi riconoscono l'esecuzione della decorazione a una bottega bolognese guidata da un artista di talento, la cui opera è facilmente identificabile in alcuni manoscritti miniati a Bologna negli anni venti e trenta del Trecento. I committenti originari di questi manoscritti non sono identificati con certezza ed è ancora oggetto di discussione se il maestro abbia lasciato l'Italia per l'Ungheria o se i due manoscritti siano stati inviati in Italia per essere miniati. Sebbene non ci siano opere datate del maestro, l'arco cronologico della sua attività può essere stabilito con una certa approssimazione, facendo riferimento alla sua collaborazione con altri maestri, tra il 1328 e il 1340 circa. S. L'Engle, *Maestro del leggendario angioino ungherese (Hungarian Master)*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano, 2004, pp. 562-564.

<sup>181</sup> Nel frontespizio appaiono infatti lo stemma con il *tau* blu, antoniano, lo stemma della Santa Sede, alle cui immediate dipendenze si trovavano i canonici, senza essere sottoposti all'autorità vescovile, e uno stemma con leone rampante, forse veneziano, come è ipotizzato in Freuler, *Il padre dei monaci* cit., pp. 9-10. Lo stemma con il leone rampante è infatti associabile a quello presente, a Venezia, sulle mura di San Giobbe o all'esterno di palazzo Michiel. Forse l'animale è da ricondurre alla famiglia Lion, legata nella città lagunare alla precettoria di S. Antonio di Castello, a cui donò anche un polittico, fatto eseguire nel 1357 da Lorenzo Veneziano, oggi alle Gallerie dell'Accademia.

<sup>182</sup> Alla c. 1r la miniatura illustra il momento in cui Antonio ascolta il passo del Vangelo e decide di ritirarsi nel deserto, ma il racconto prosegue con l'angelo che appare all'eremita per ispirargli l'allontanamento dal monastero di Patras (c. 2v).

<sup>183</sup> Assai interessante è l'unica miniatura rimasta di questa sezione, alla c. 32v, in cui si vede un gruppo di fedeli accalcarsi intorno al reliquiario del santo a Costantinopoli, prima dell'arrivo di Jocelino.



Maestro del Leggendario Angioino-Ungherese, Vita Antonii,  
Hamburg, Collezione J. Günter, cc. 5r, 6v, 11v, 12r.





Maestro del Leggendario Angioino-Ungherese, Vita Antonii,  
Hamburg, Collezione J. Günter, cc. 16v, 17v, 23v, 27v, 31r, 32v.

distanza di pochi anni dall'esecuzione del manoscritto, nel polittico eseguito da Vitale per la precettoria bolognese. Forse, come si è accennato, il libro miniato, pur se eseguito a Bologna, non è la fonte diretta per le tavolette oggi in Pinacoteca, perché forse non rimase nella città emiliana, ma la sua stessa impaginazione, con in *incipit* la leggenda di Patras, a cui segue quella di Teofilo, evidenza con chiarezza quale fosse la modalità di trasmissione del *corpus* agiografico antoniano<sup>184</sup>.

Un'analoga scelta di episodi – con un'attenzione alla fonte scritta e al testo della leggenda agiografica che doveva essere stringente per l'utilizzo, sotto ogni scena, di didascalie in volgare, oggi quasi completamente cancellate – si ritrova anche negli affreschi della chiesa di S. Antonio a Cascia, in Umbria, annessa a un monastero benedettino, oggi museo di proprietà comunale. L'abside, che ancora conserva la struttura primitiva, fu interamente ornata di affreschi, in parte superstiti e riferibili alla prima metà del Quattrocento<sup>185</sup>. Tuttora non pienamente risolta è la questione della paternità degli affreschi, attribuiti dalla critica più recente al cosiddetto Maestro della *Dormitio* di Terni, un anonimo umbro del principio del

---

<sup>184</sup> Il manoscritto, che, giunto recentemente sul mercato antiquario, attende ancora, dopo le illuminanti proposte attributive di G. Freuler (*Il padre dei monaci* cit., pp. 8-17), uno studio approfondito, si configura, a una prima analisi, come un tassello fondamentale per la ricostruzione della trasmissione del *corpus* agiografico antoniano, sia per l'importanza del materiale figurativo, che conferma la necessità di procedere per parole e immagini nella ricostruzione del culto per il santo abate, sia per problemi di natura squisitamente filologica. Infatti, pur se è difficile datare con precisione l'opera, per cui gli unici appigli cronologici sicuri sono le date in cui è nota l'attività del miniatore – tra il 1328 e il 1340 – la carta 11 riporta la leggenda tradotta dall'arabo da Alfonso Buen Hombre, con il diavolo che appare ad Antonio sotto forma di regina e cerca di convincerlo al matrimonio. Le due miniature, con l'asceta avvicinato da una donna riccamente vestita e poi tentato dalla stessa figura femminile nuda, sono assai interessanti perché mostrano accanto al santo, quale fedele accompagnatore, un maialetto nero e bianco.

<sup>185</sup> Le prime notizie circa la presenza, a Cascia, di un nucleo monastico benedettino femminile con una chiesa dedicata a Sant'Antonio risalgono all'XI secolo: il convento, prima dipendente dell'abbazia di Farfa, poi del Capitolo di san Pietro fu riedificato, come attestano fonti documentarie, nel XIV secolo. Tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, fu completata in forme gotiche la ricostruzione della chiesa. Nel corso del violento terremoto del 1703 gran parte della chiesa rimase gravemente danneggiata e fu ricostruita nel 1707: rimase fortunatamente integra la zona affrescata del presbiterio, con gli affreschi antoniani, il coro delle monache, con scene cristologiche. Diventato, dopo la partenza delle monache, di proprietà comunale, il complesso fu restaurato agli inizi del XX secolo, quando si procedette alla rimozione della calce con cui nel Settecento erano stati coperti gli affreschi che ornavano il presbiterio. Si veda, pur con numerose imprecisioni sull'identità degli artisti responsabili della decorazione, A. Fabbi, *Storia ed arte del comune di Cascia*, Spoleto 1975, pp. 341-350. Un nuovo restauro è stato effettuato nel 1990. Per l'analisi stilistica degli affreschi si vedano B. Toscano, *Spoleto in pietre. Guida artistica della città*, Spoleto, 1963 e C. Fratini, *Pittori dell'area tenana fra la fine del '300 e l'inizio del '400*, in Dall'Albornoz all'età dei Borgia. *Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, Todi, 1990, p. 133.

XV secolo, o a un suo immediato seguace<sup>186</sup>. Il ciclo antoniano occupa le pareti del presbiterio, con tre registri in ciascuno dei lati destro e sinistro, mentre soltanto due scene nella parete dell'altare.

I primi due episodi sono, nel registro più alto della parete sinistra, la messa di vocazione e l'elemosina, a cui seguono, nella corrispondente lunetta della parete destra una scena di vestizione e una bastonatura demoniaca<sup>187</sup>. Significativo è, in un contesto di generale fedeltà al testo atanasiano per la narrazione della giovinezza dell'eremita, l'inserimento dell'episodio della cerimonia di vestizione<sup>188</sup>, forse collegabile al fatto che negli episodi seguenti la fonte agiografica sarà la leggenda di Patras, che inizia proprio con Antonio abate in un grande monastero: in tutto il ciclo si assiste a una rappresentazione dell'eremita come fortemente calato in un contesto di stretto cenobitismo, sempre attorniato dai compagni, con una scelta probabilmente da riferire alla committenza benedettina. Come nota Foscati<sup>189</sup>, anche la scena successiva, nella parete di sinistra, con Antonio soccorso da tutta la comunità e non da un solo

---

<sup>186</sup> *L'Umbria: manuali per il territorio*, I, *La Valnerina, il Nursino, il Casciano*, Roma, 1977, p. 375. Per Todini (F. Todini, *La pittura umbra dal duecento al primo cinquecento*, Milano, 1989, I, p. 205) l'affresco sarebbe da attribuire al Maestro del trittico di Terni, attivo in Umbria meridionale tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV, seguace del Maestro della Dormitio e in stretto rapporto con la pittura spoletina. Sicuramente infondate sono le osservazioni di L. Meiffret circa la paternità degli affreschi: l'autrice, forse tratta in inganno da alcune osservazioni di Fabbi che nota differenze stilistiche tra le scene, scrive (*Saint Antoine ermite*, cit., p. 159) che il ciclo sarebbe stato eseguito in due momenti differenti e da due diversi artisti, iniziato nel 1410 con l'esecuzione del registro superiore e dell'ultima scena del registro inferiore della parete di sinistra da parte di Cola di Camerino, e poi terminato nel 1450 con gli altri episodi da parte di Paolo da Visso. Come segnala giustamente Foscati (Foscati, *Iconografia di un eremita* cit., p. 150), a prescindere dalle attribuzioni errate, è altamente improbabile, se si pensa al consueto modo di operare dei frescantì, immaginare che un artista possa aver dipinto sul registro più alto della parete per poi passare ad un'isolata scena del registro inferiore, lasciando vuoto tutto il registro mediano.

<sup>187</sup> Interessante a questo proposito l'osservazione di A. Foscati (*Iconografia di un eremita* cit., p. 153) che nota come la bastonatura si svolga all'esterno della chiesa conventuale rappresentata nella scena precedente, come a voler alludere ai pericoli che corre il religioso quando abbandona le mura della casa che lo ospita.

<sup>188</sup> Lo stesso episodio compare anche in un affresco devozionale attribuito allo Scheggia e situato nella seconda campata della navata destra della chiesa di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno, con al centro il santo circondato da dieci episodi della sua vita dell'eremita, oggi purtroppo assai lacunosi dopo la rimozione dello scialbo che li imbiancava e dell'edicola aggiunta in epoca barocca. Dopo la prima scena della rinuncia ai beni terreni segue l'iconografia tarda della presa d'abito rivelatrice dell'adattamento della figura di Antonio all'ambito canonico e monastico. Si vedano L. Bellosi, M. Haines, *Lo Scheggia*, Firenze-Siena, 1999, pp. 21-22 e *Il fratello di Masaccio. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia*, a cura di L. Cavazzini, Firenze-Siena, 1999, pp. 27-31. Analoga iconografia si ritrova in un ciclo a Beroide (Assisi) nella chiesa di S. Antonio, eseguito da Michelangelo di Giuliano nel 1491 (F. Todini, *La pittura umbra dal duecento al primo cinquecento*, Milano, 1989, I, p. 209 e F. Marcelli, S. Felicetti, *Documenti per la storia dell'arte a Trevi e dintorni (1384-1522)*, in "Bollettino storico della città di Foligno", XX-XXI (1996-1997), pp. 559-560 e doc. 68, pp. 576-577), in cui, accanto alla figura del santo in trono si trovano, nell'abside semicircolare, quattro scene emblematiche della vita di Antonio, l'elemosina ai poveri, la presa d'abito, l'incontro con Paolo e le esequie.

<sup>189</sup> *Ibidem*.





Lo Scheggia, Sant'Antonio e storie della sua vita, San Giovanni Valdarno, S. Lorenzo.





Maestro del trittico di Terni, Storie di sant'Antonio, Cascia, S. Antonio.





Maestro del trittico di Terni, Storie di sant'Antonio, Cascia, S. Antonio.

servitore, come nel testo atanasiano, sottolinea prepotentemente questa dimensione cenobitica della lettura benedettina dell'agiografia antoniana. A questo punto si innesta la *legenda breviarii*, una fonte che si dimostra sicuramente fondamentale per comprendere l'iconografia di molti cicli dedicati al santo: la vicenda inizia con l'allontanamento del santo dal monastero di Patras, evasione che avviene non con una cesta o una fune, come accade solitamente, ma con una lunga scala a pioli<sup>190</sup>, con Antonio raffigurato ancora una volta attorniato dai compagni, in un contesto sempre marcatamente comunitario. Il ciclo prosegue nella parete destra, con l'esorcismo della fonte, un ruscelletto in cui tra le acque trasparenti si erge la figura di un serpente demoniaco. Intanto – e sono le due scene seguenti – un angelo appare al re di Palestina, dormiente<sup>191</sup>, e gli intima di inviare una carovana di viveri a dorso di cammello: il re è raffigurato sulla porta della sua reggia, mentre, su consiglio di un pellegrino, che secondo la leggenda è in realtà una figura angelica travestita, osserva la partenza dei suoi animali carichi di salmerie.

I cammelli – o sarebbe meglio dire i dromedari, perché sono sempre raffigurati con una gobba sola, sono accolti dai compagni di Antonio nella scena successiva, nell'ultimo registro della parete di destra. A questo punto interviene una forte cesura nel senso di lettura delle scene: accanto all'arrivo dei cammelli, sulla parete di destra, si situa un riquadro – tradizionalmente interpretato come la morte e le esequie di Antonio<sup>192</sup> – che ha un significato “conclusivo” rispetto a tutto il ciclo, che però, stranamente, continua sia nella parete di fondo, dietro l'altare, sia nella parte di sinistra, con la vicenda, sempre tratta dalla *legenda breviarii*, dell'incontro tra Antonio e Paolo e del miracoloso risanamento di Agatone. Difficile è comprendere il significato di questo senso di lettura complesso<sup>193</sup>: forse la vicenda di Antonio e Paolo – così emblematica e fondativa per il significato che assume in relazione alla nascita del monachesimo riceve in questo modo un'evidenza che non avrebbe avuto se si fosse

---

<sup>190</sup> Forse è la rappresentazione con la scala ad aver causato la cattiva lettura di Kaftal, che individua l'episodio come l'ingresso di Antonio nel forte di Pispir, mentre l'eremita è a terra e non aspetta di salire sulla scala, ma attende che anche l'ultimo compagno abbia toccato terra. Anche Fabbi, (*Storia ed arte* cit., p. 350) non comprende il significato dell'episodio e lo riferisce alla ricostruzione dell'eremitaggio distrutto dai demoni. La scena è invece interpretata correttamente da L. Meiffret (*Saint Antoine ermite*, cit., p. 164).

<sup>191</sup> Ancora una volta è errata la lettura di Fabbi (*Storia ed arte* cit., p. 351) che interpreta il riquadro come Antonio avvisato in sogno dell'esistenza di Paolo.

<sup>192</sup> Kaftal, *Iconography of Saints in tuscan painting* cit., coll. 163-164

<sup>193</sup> La difficoltà nel leggere gli affreschi, con una forte cesura nel senso di lettura abituale da destra a sinistra, è segnalata da L. Meiffret (*Saint Antoine* cit., p. 160) e da A. Foscati (*Iconografia di un eremita* cit., p. 155-156).

seguito l'ordine cronologico degli eventi. L'ultima scena della parete destra, si è detto, è stata tradizionalmente letta come il funerale di Antonio, secondo l'iconografia della deplorazione comunitaria: possibile però è leggervi in sintesi il racconto della leggenda di traslazione a Costantinopoli<sup>194</sup>, perché attorno ad Antonio deposto sul catafalco sono, insieme e numerosi religiosi, un vescovo<sup>195</sup>, sicuramente Teofilo, un uomo biondo riccamente vestito, l'imperatore Costante, e una fanciulla che cerca di divincolarsi dalla stretta di due giovani donne<sup>196</sup>, identificabile con Sofia nell'attimo prima dell'esorcismo.

Come si accennava, dopo la cesura causata dall'inserimento di questo episodio, che è con ogni evidenza un miracolo *post mortem*, il ciclo prosegue con la vicenda dell'incontro tra Antonio e Paolo, con i due episodi che si svolgono nel muro di fondo, dietro l'altare, del pasto condiviso e del seppellimento di Paolo, mentre sulla parete di sinistra è raccontato il miracoloso risanamento di Agatone, che, provvisto di un paio di lunghe corna di cervo incontra Antonio nel deserto, è benedetto dall'eremita in viaggio e infine entra come abate nel monastero di Patras. Nelle didascalie degli episodi lette da Kaftal, oggi quasi completamente cancellate, il personaggio cornuto non compare mai con il suo nome, ma con quello di Pafnuzio: *quando scto Antonio trovò scto Pannutio che aveva kornua de lo cervo; quando sto Pannutio confesso lo peccato suo lo scto Antonio feceli cadere le kornua; quando scto Antonio fece Pannutio abate de la sua abbadia*. Come si è visto<sup>197</sup>, la vicenda del viaggio di Antonio verso Paolo è riproposta, con dettagli analoghi, nel racconto della visita di Pafnuzio a Onofrio, secondo un modello comune in cui l'eremita più giovane, in viaggio, incontra il più anziano, pranza con lui, ascolta il suo racconto e poi lo seppellisce. È probabile che il testo che sta alla base della redazione della didascalie degli affreschi, che potrebbe essere in

---

<sup>194</sup> Accolgo in questo senso l'ipotesi già avanzata da A. Foscati (*Ibidem*), che nota anche come, dalle informazioni ricavate nell'ultimo restauro del 1990 non sia possibile comprendere, in base alla divisione delle giornate di lavoro, le ragioni di questa profonda cesura nel ritmo narrativo.

<sup>195</sup> Curioso è che L. Meiffret (*Saint Antoine* cit., p. 166) che pure accenna alla memoria dell'episodio dell'esorcismo di Sofia, identifichi il personaggio con Atanasio, che in nessun racconto agiografico è presente alla morte del maestro. L'errore nasce sicuramente da un fraintendimento del valore e della diffusione della leggenda di traslazione che conosce numerose occorrenze iconografiche – a Bologna come a Pistoia – ma è definita dalla studiosa (*Ibidem*) un "apocryphe peu repandù".

<sup>196</sup> Sicuramente le donne riccamente abbigliate che stanno intorno al catafalco di Antonio non sono le sorelle della comunità benedettina di Cascia, come vorrebbe L. Meiffret (*Saint Antoine* cit., p. 166): è antistorico immaginare "des moniales réunies avec les frères autour du cercueil", con suore e frati che partecipano insieme a una cerimonia funebre.

<sup>197</sup> Vedi sopra pp. 20-22.

volgare e non in latino, facesse confusione tra l'onomastica degli eremiti e riferisse a Pafnuzio il miracolo della caduta delle corna di cervo che invece, nella versione pubblicata dai Bollandisti, è attribuito ad Agatone. Del resto una confusione analoga tra i due personaggi è presente anche nel citato manoscritto miniato bolognese, dove Antonio in viaggio verso Paolo incontra *Paphnutius* (c. 6): la miniatura che accompagna il testo rappresenta l'incontro tra Antonio e un mostruoso personaggio che deve molto all'iconografia del centauro geronimiano, perché è raffigurato come un essere metà uomo, metà cavallo, e porta sul capo due lunga corna di cervo.

Questo *excursus* in un ambiente non antoniano, la comunità benedettina femminile di Cascia, ci permette, ancora una volta, di valutare quanto la leggenda agiografica antoniana, conosciuta e diffusa nelle sue varie parti, fosse adattabile e utilizzabile in diversi contesti: la declinazione che di essa compie l'ordine dei canonici regolari di sant'Antonio è solo delle lettura possibili, tra le tante che si aprivano nell'interpretazione dell'esperienza ascetica del santo eremita. In contesti sempre diversi le leggende venivano rilette e modellate secondo le esigenze della committenza, fino a forzarle e adattare al significato che si voleva avessero le immagini per lo spettatore. In questo contesto così variegato la *legenda breviarii* e la leggenda di Teofilo, due testi sicuramente non "apocrifi" per i committenti e i religiosi di Tre e Quattrocento, si configurano come una fonte importantissima per comprendere l'articolarsi dell'iconografia antoniana: le vicende miracolose che in esse sono narrate, dal miracolo dei cammelli, all'esorcismo di Sofia si affiancano in un intreccio complesso con la più antica biografia composta da Atanasio, che continua a essere letta, meditata, tradotta in immagini.

Degna di nota appare la diffusione della *legenda breviarii* in Italia centrale: essa è raffigurata a Montefalco, in un convento francescano, appena accennata nella chiesa folignate di S. Maria in Campis, attraverso il miracolo dell'esorcismo della fonte e evocata con una scena nel cosiddetto oratorio dei pellegrini di Assisi: il testo si configura quindi come una delle fonti principali per la narrazione della biografia antoniana, veicoli di un'immagine complessa del santo eremita, che è in questa fonte taumaturgo, ma soprattutto abate alla testa di una comunità e i cui miracoli – la liberazione della fonte infestata dal dragone, l'arrivo miracoloso del cibo portato dai cammelli – sono prodigi fortemente legati alla sussistenza dei discepoli in pericolo di vita. La *legenda breviarii*, dunque, anche nella sua trascrizione in immagini, è qualcosa di molto diverso dalla biografia atanasiana, in cui il santo è solo a resistere alle insidie del demonio: è un testo chiave per comprendere la diffusione dell'iconografia



antoniana e soprattutto un testo trasversale, letto, meditato, recitato e tradotto in immagini in contesti molto differenti<sup>198</sup>.

A Montefalco, l'ex chiesa del convento francescano, oggi trasformata in museo di proprietà comunale, terza residenza dei francescani nella città umbra<sup>199</sup>, fu edificata entro il 1340 e decorata tra la fine del XIV e l'inizio del secolo successivo, da una scuola pittorica attiva nella vicina Foligno, di cui la personalità più rilevante è quella di Giovanni di Corraduccio<sup>200</sup> e poi, tra il 1450 e il 1452 affrescata nell'abside da Benozzo Gozzoli, con scene della leggenda francescana. A partire dal 1442, il vicario provinciale in Umbria dei Minori Osservanti, frate Antonio da Montefalco, nell'ambito del movimento osservante, si adoperò per realizzare un nuovo insediamento francescano sul sito dell'antica pieve di S. Fortunato<sup>201</sup>. In questo contesto di complesse relazioni in cui i francescani si trovano in competizione con gli altri conventi cittadini, in particolare gli agostiniani, ma anche con i nuovi minori stabilitisi in città, si situa il programma decorativo della quinta cappella della chiesa, dedicata a S. Antonio

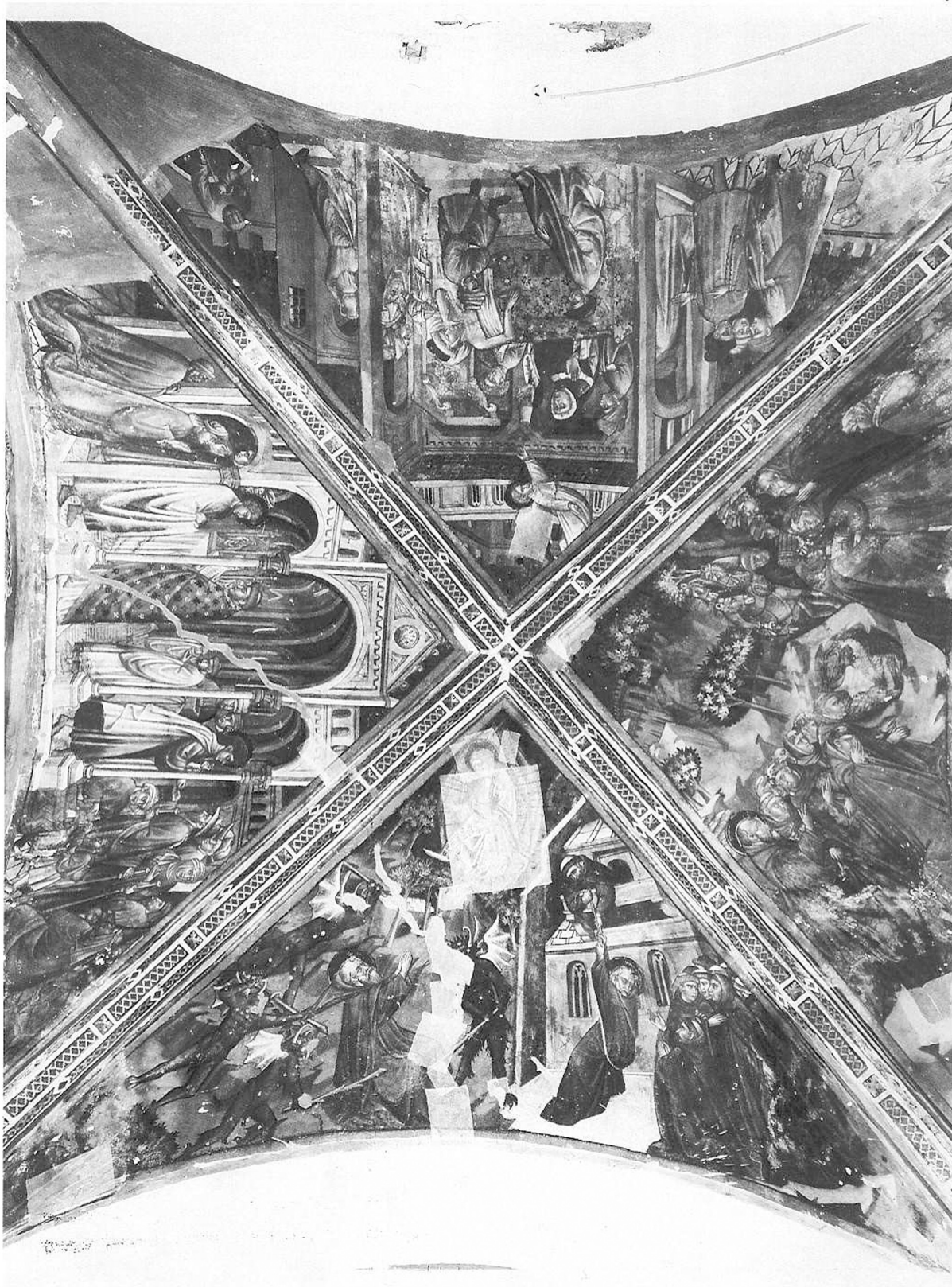
---

<sup>198</sup> L'interpretazione di L. Meiffret, che vede il testo agiografico come presente soprattutto nelle comunità francescane osservanti, è viziata non solo dalla confusione fatta nel ricostruire gli insediamenti dei minori nella città di Montefalco, ma anche dalla mancata conoscenza degli affreschi di Pistoia e di quelli di S. Maria in Campis: in quest'ottica, l'uso della leggenda da parte dei canonici committenti del polittico di Vitale appare un episodio quasi marginale, Antonio è un "proto-François" (L. Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 86) e l'utilizzo di episodi atanasiani e ieronimiani a Pescia (vedi oltre, p. 265) viene letta nell'ottica di una "réponse des Antonins aux Franciscains de l'Observance" (L. Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 125).

<sup>199</sup> Secondo un'antica tradizione Francesco avrebbe fondato una piccola casa presso il castello di Coccorone, antico nome di Montefalco fino al 1249, sul colle di Camiano, nei cui pressi esiste ancora una fonte chiamata con il nome del santo perché fu il Poverello a farla sgorgare miracolosamente. Le più antiche notizie circa una presenza francescana a Montefalco risalgono a lasciti testamentari degli anni '40 del XIII secolo, secondo i quali il primo convento francescano sarebbe stato presso la chiesetta di S. Maria della Selvetta, o del Poggiolo (oggi san Rocco) sul colle di Camiano, presso il quale si stabiliranno successivamente i "fraticelli de povera vita" destinati a dare inizio al terzo ordine regolare, che ebbe qui la sua culla. Nel 1275 i frati avevano già mutato residenza: risultata infatti che in quell'anno stavano costruendo una nuova chiesa, dedicata ai SS. Filippo e Giacomo, presso le mura di Montefalco, fuori da porta della rocca. In questa sede rimasero fino al 1336. Notato come luogo di importanza strategica per il suo essere in posizione dominante sulla città, il convento fu acquistato dal rettore del ducato per trasformarlo in fortezza per la somma di 800 fiorini d'oro: con questa cifra i francescani acquistarono alcune case e orti da privati, in una zona a ridosso della più antica cerchia di mura e difesa da una cinta più recente, detto rione di Colle Mora. Si veda, per queste vicende, S. Nessi, P. Scarpellini, *La chiesa-museo di S. Francesco a Montefalco*, Spoleto, 1972, pp. 7-21.

<sup>200</sup> Si veda la recente rassegna critica in E. Lunghi, *Pittori di Foligno e pitture a Foligno e dintorni*, in *Pittura a Foligno 1439-1502. Fonti e studi. Un bilancio*, a cura di B. Toscano, Foligno, 2000, pp. 176-178.

<sup>201</sup> È chiaro, nelle ricostruzioni storiche che sono state effettuate (si veda soprattutto Nessi, Scarpellini, *La chiesa-museo di S. Francesco* cit., pp. 7-13), che i francescani legati al rinnovamento osservante siano quelli stabilitisi in S. Fortunato e non quelli di S. Francesco: impossibile appare dunque leggere tutto il programma decorativo del primo insediamento dei minori in relazione al fenomeno dell'osservanza francescana, come pure fa L. Meiffret (*Saint. Antoine ermite* cit., pp. 93-100).



Giovanni di Corraduccio?, Storie di sant'Antonio,  
Montefalco, S. Francesco (Museo civico).

abate e affrescata dopo il 1424, forse, dopo una lunga attribuzione a Ottaviano Nelli,<sup>202</sup> da Giovanni di Corraduccio<sup>203</sup> o dal suo giovane allievo Andrea di Cagno<sup>204</sup>. Il ciclo inizia nelle vele della volta, con sette scene, due per vela tranne che in un caso, in cui la biografia atanasiana si intreccia con la leggenda di Patras<sup>205</sup>: nel primo scomparto, il giovane Antonio ascolta il passo del Vangelo di Matteo e poi, uscito dalla chiesa, distribuisce i suoi beni ai poveri, nel secondo Cristo appare in cielo a confortare l'eremita bastonato dai diavoli, e, accanto, Antonio è calato con una fune dal monastero di Patras, nel terzo l'asceta esorcizza la fonte, liberandola da un drago, mentre già i due monaci in primo piano si portano le mani alla bocca a indicare il pericolo di avvelenamento, e accanto, gli stessi monaci scaricano le botti di legno dal dorso dei cammelli, guidati da un primo animale che porta al collo una campanella. L'ultima vela, l'unica a contenere un solo episodio, ci porta nella reggia del re di Palestina: mentre un medico, riccamente vestito, con il mantello rosso bordato di ermellino, alza in controluce il recipiente delle urine del re ammalato<sup>206</sup>, un angelo appare in volo dal tetto, a suggerire al re il modo per guarire dalla sua infermità. Il ciclo si conclude nell'intradosso dell'arco, con al centro Cristo tra i serafini e ai lati, una scena di tentazione femminile e una visione dell'inferno, episodio atanasiano.

Si accennava a una particolare diffusione della *legenda breviarum*, accanto all'imprescindibile biografia atanasiana, nell'Italia centrale: un episodio della leggenda di Patras compare infatti anche tra le scenette affrescate da Giovanni da Corraduccio<sup>207</sup> a Foligno, nella seconda

---

<sup>202</sup> S. Nessi, *Storia e arte nelle chiese francescane di Montefalco*, in "Miscellanea Francescana. Rivista trimestrale di Scienze teologiche e di Studi francescani", LXII (1962), pp. 232-332.

<sup>203</sup> Giovanni di Corraduccio. Catalogo della mostra fotografica promossa dall'associazione dei quartieri di Montefalco (Agosto 1976), saggio introduttivo e catalogo a cura di P. Scarpellini, appendice documentaria a cura di S. Nessi, pp. 99-101.

<sup>204</sup> *Il museo comunale di san Francesco a Montefalco*, a cura di B. Toscano, Perugia, 1990, pp. 91-94.

<sup>205</sup> Anche in questo caso, come a Cascia, le scene erano corredate da scritte esplicative, che oggi sono quasi totalmente illeggibili.

<sup>206</sup> Si noti che il gesto è lo stesso che compie il medico nell'episodio analogo negli scomparti di politico di Vitale da Bologna: era, questa, l'iconografia tipica nella rappresentazione di chi praticava la medicina, connotato spesso anche attraverso la veste elegante.

<sup>207</sup> Zeri, in una nota (F. Zeri, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, in "Bollettino d'arte", XLVI (1961), p. 64, nota 15) li ricorda come opera dello stesso autore di quelli di san Francesco a Montefalco. Boskovits (M. Boskovits, *Osservazioni sulla pittura tardo gotica nelle Marche*, in *Atti del convegno interregionale di studi, Rapporti artistici tra le Marche e l'Umbria, Fabriano-Gubbio 1974*, Perugia, 1975, p. 17) li riferisce a Giovanni di Corraduccio, come poi è nel catalogo della mostra del 1976, in cui la decorazione è datata al secondo decennio del Quattrocento (*Giovanni di Corraduccio. Catalogo della mostra fotografica promossa dall'associazione dei quartieri di Montefalco (Agosto 1976)*, saggio introduttivo e catalogo a cura di P. Scarpellini, appendice documentaria a cura di S. Nessi, Foligno, 1976, pp. 87-88).

cappella a sinistra, della chiesa di S. Maria in Campis<sup>208</sup>, in cui è, sulla parete sinistra la raffigurazione, oggi assai rovinata di sant'Antonio abate in trono, affiancato da una coppia di minuscoli tra sei storie della sua vita, tre per lato. Dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra si leggono, pur con numerose perdite di materia pittorica, una bastonatura demoniaca, una visione dell'inferno, molto simile a quella di Montefalco, la cacciata del dragone dalla fonte – un episodio quindi della leggenda di Patras – e poi sul lato destro, l'incontro di Antonio con un essere mostruoso, metà uomo o metà cavallo, forse il centauro o Agatone nella sua iconografia “mostruosa”<sup>209</sup>, il pranzo con Paolo e il seppellimento del primo eremita.

In un contesto molto diverso, come si accennava, la rappresentazione del miracolo dei cammelli è presente anche ad Assisi, nella cappella dei SS. Antonio e Giacomo, detta oratorio dei Pellegrini, affrescata dal folignate Pierantonio Mezzastris<sup>210</sup> nel 1477<sup>211</sup>. L'oratorio,

---

<sup>208</sup> La chiesa di S. Maria in Campis ha, secondo la tradizione locale, remote origini paleocristiane. La prima notizia certa risale però solo al 1216, quando Innocenzo III la nomina in un breve, assieme ad altre chiese della diocesi. Dal 1390 la chiesa divenne sede della congregazione del Corpus Christi, fondata nel 1328 da Andrea di Paolo, monaco cistercense assisiense. La congregazione, che ebbe un'originaria sede in un monastero di Gualdo Tadino, adottò la regola benedettina con l'abito e le costituzioni cistercensi, anche se non si ritenne mai parte di tale ordine. Dedita con particolare fervore al culto del Ss. Sacramento, alla morte del fondatore, nel 1340 la congregazione ottenne l'approvazione pontificia e si diffuse soprattutto in Umbria, dove arrivò a contare 12 monasteri, finché nel 1582 si unì con i monaci di Monte Oliveto. Si veda C. Cattana, *Corpus Christi*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, 1976, III, coll. 164-165.

<sup>209</sup> L'affresco è molto rovinato, e pare che ai piedi di Antonio sia un animale quadrupede, forse la lupa, ultima delle guide di Antonio verso Paolo.

<sup>210</sup> U. Gnoli, *Pittori e miniatori nell' Umbria. Con una premessa di Federico Zeri*, [Spoleto, 1923] Foligno, 1980, pp. 239-240 e, più recentemente, S. G. Spurny, *Matteo da Gualdo*, Perugia, 1999, p. 53-55, e *Pierantonio Mezzastris: pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, a cura di Giordana Benazzi e Elvio Lunghi, Foligno, 2006, pp. 50-61.

<sup>211</sup> Si veda il documento pubblicato da C. Cenci, *Documentazione di vita Assisiana*, II (1449-1530), Roma, 1975, p. 757: “Pro hospitale S. Iacobi et S. Antonii. Actum in civitate Assisii, ante domum Amatutii Evangeliste de Asisio, iuxta viam publicam a duobus, res heredum Pauli Nicholotii, res Ieronimi Bartolomei Petri et alia latera veriora. Precedentibus Iohanne Francisco ser Niccolai et mag. Allovio Appolonii de Assisio, testibus ad hec habitis, vocatis et rogatis. [interrotto con la lacuna e bianchi ai ff. 56v-57r]. Nella cappella de l'ospedale. Da cielo, nella volta, quattro vangeliste overo quattro docture. Nell'agile, campo azzurro de Lamagna fine, con friglie de folgliame. Et cenga ciascun quartiere con oro fino dove accaderà. Nella intrata, dal canto dentro ad man manca, doie storie de sancto Iacomo, dal lato manco doie storie de sancto Antonio. Nella facciata della porta, dal lato dentro, meço Dio Patre con trone et cherubine et sancto Iacomo et sancto Antonio, uno de là et l'altro de qua de la porta et con altre cose accderà penta fine in terra con culture sopradicte et ore fine fien et diadiema et altre cose necessarie. Promecte Bactiste sopradicte et ore fine et diadema et altre cose necessarie. Promecte Bactiste sopredecto darglie fornimento, perglie, punte et calcine ad sofficienta et stantia et lecto. Nella cappella in sacto Roffino. Promecte depengere nel forntespitio de la cappella una Nuntiata, dal lato de nante de qua verso l'altare Dio Patre et altre figure parrà più condecante. Nella volta quatro docture overo quatro vangeliste. Nel campo azzurro de Lamagna, de culture fine, con friglie in ciaschuno quartiere. Nella facciata de l'altare (quattro parole illegibili per la piegatura del foglio) sante et angele. Nella facciata verso la (una parola illeggibile) tre storie de la





Giovanni di Corraduccio, Storie di sant' Antonio,  
Foligno, S. Maria in Campis (veduta generale e particolari).





Pierantonio Mezzastris, Arrivo dei cammelli, Assisi, Oratorio dei Pellegrini.

edificato nel 1431 insieme a un ospedale, era stato voluto dalla confraternita di sant'Antonio, che desiderava, con l'erezione dell'edificio dedicato al santo abate e a san Giacomo, commemorare un pellegrinaggio compiuto l'anno precedente per rendere omaggio ai santuari di Vienne e Santiago. L'associazione tra Antonio e Giacomo è frequente a partire dal Trecento, poiché come si accennava, una dei percorsi seguiti dai pellegrini italiani per raggiungere il santuario di Santiago passava proprio per l'abbazia del finale<sup>212</sup>: il culto occidentale per sant'Antonio deve molto a quello per l'apostolo venerato in Galizia<sup>213</sup>, tanto che, come si è visto, non solo passò nella leggenda di Teofilo un miracolo attribuito a Giacomo, quello dell'impiccato ingiustamente condannato che il santo sostiene dal capestro, ma anche, nei poemetti lombardo-abruzzesi, il santo egiziano nasce concepito da genitori che violano un voto di castità mentre si dirigono in pellegrinaggio in Galizia. Come si è detto l'oratorio di Assisi sorge proprio in seguito di un pellegrinaggio che aveva toccato i due santuari, tema evocato negli altri affreschi della controfacciata, eseguiti da Matteo da Gualdo nel 1498, con i due santi titolari affiancati da pellegrini inginocchiati. Accanto a una lunetta in cui si narra il miracolo del pellegrino salvato dall'impiccagione da san Giacomo sono narrati due episodi che, in una sintesi che ci dà la misura della fusione avvenuta tra le diverse leggende, appaiono connessi in un'unica vicenda: nella prima scena, il santo, nell'iconografia tipica dell'elemosina in giovinezza, dopo la messa di vocazione, sta distribuendo i suoi beni ai poveri. Con una significativa ellissi, nella scena successiva, è raffigurato il provvidenziale arrivo dei cammelli a tranquillizzare i confratelli affamati<sup>214</sup>. Più che una sorta di

---

visitatione de nostra Donna (mezza parola manca) giranno et pente fine in terra, con acurso fine de Lamagna et ore fino secondo che accaderà. Item promecte messer Antonio dali lecto, stança, calcina et legniamme, perglie, punte. El preçço de la pentura sonno fiorini sexanta, depoxitati appresso Girolimo de Bartolomeo. 1477 ad 21 de magio. Presente Giovan Francesco de ser Nicolo et mastro Allovise de Appollonio d'Asise”.

<sup>212</sup> Vedi sopra p. 162, nota 501 e Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 119-121.

<sup>213</sup> L'associazione iconografica tra i due santi è assai frequente: basti a questo proposito citare il caso di due tavole di Vitale da Bologna (Bologna, Collezioni comunali d'Arte) in cui sono raffigurati Pietro in veste papale che benedice un pellegrino, Antonio e Giacomo. Anche se non è nota la provenienza del polittico, forse in relazione con la tavola della Madonna dei Denti e con la confraternita mariana di Mezzaratta, è evidente come le due tavole raffigurino, in sintesi, le grandi mete dei pellegrinaggi cristiani, Roma, Santiago e Saint-Antoine, con forse un accenno a Gerusalemme, nell'altare, metafora del sepolcro di Cristo, che è alle spalle di Pietro. Si vedano R. Pini, *Il mondo dei pittori a Bologna, 1348-1430*, Bologna, 2005, p. 112 e A. Volpe, *Mezzaratta. Vitale e altri pittori per una confraternita Bolognese*, Bologna, 2005, p. 53.

<sup>214</sup> La scarsa conoscenza della *legenda breviarum* da parte dei critici novecenteschi ha portato a identificazioni fantasiose, come una “predica ai cammelli” nella lettura di E. Zocca, *Assisi (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia)*, Roma, 1936, pp. 230-232.

“récapitulation de la conduite exemplaire du saint en matière de partage et de générosité”<sup>215</sup> emerge qui il problema della continua rielaborazione a cui il materiale agiografico su un santo tanto popolare come Antonio era sottoposto: in Italia centrale, un’area forse da considerare più come caso esemplare di studio che come effettivo limite geografico alla diffusione di un’iconografia<sup>216</sup>, la *legenda breviarum* si dimostra realmente come uno dei testi più utilizzati per la rappresentazione per immagini del santo eremita, che arriva addirittura a inglobare in sé una scena popolarissima come quella dell’elemosina ai poveri, narrata da Atanasio.

Accanto alla leggenda di Patras e alla figura del santo come capo di un gruppo di monaci, convive tuttavia l’immagine di un Antonio in parte diverso, non più preoccupato per il sostentamento dei suoi compagni, ma solo nel deserto, battuto dai demoni o in viaggio per conoscere Paolo. Negli anni intorno al 1420-1425 fu eseguito da Bicci di Lorenzo (Firenze, 1373-1452), in una località assai prossima a Pistoia, a Pescia<sup>217</sup>, un altro ciclo, a decoro della cappella absidale della piccola chiesa della precettoria. Identica è la collocazione – una chiesa di una precettoria antoniana – anche se in questo caso forse si può rilevare l’intervento di un committente privato, che finanziò l’impresa decorativa. In questo senso sembra infatti disporre il testamento di Giovanni da Uzzano, analizzato e pubblicato da Vitali<sup>218</sup>, rogato a Montecatini il 22 agosto 1407 in presenza del notaio ser Ranieri d’Alessio. Pur se leggibile solo in un regesto della fine del XVII secolo<sup>219</sup> il documento indica con chiarezza il desiderio di Montini, capitano della repubblica fiorentina e del re di Inghilterra, di essere seppellito nella chiesa di S. Antonio, desiderio che sembra essere stato esaudito se una nota aggiunta al testamento dalla moglie Diamante conferma che nel 1411 il capitano era effettivamente seppellito nella chiesa. Uno speciale patronato della ricca famiglia pesciatina sulla cappella – e sull’ospedale antoniano – sembra confermato anche dalla presenza di stemmi sopra l’arco trionfale che dà accesso alla cappella absidale: con ogni probabilità dunque Montini, che non

---

<sup>215</sup> L. Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 172.

<sup>216</sup> Difficile è tracciare confini netti e fare statistiche in ricerche di questo tipo, in cui lo studioso si scontra continuamente, oltre che con la difficoltà nell’utilizzo di cataloghi e repertori, spesso non aggiornati, con il rischio di considerare significative soltanto le testimonianze figurative esistenti, nell’oggettiva impossibilità di valutare tutte le opere d’arte che, nei secoli, sono andate perdute.

<sup>217</sup> Storicamente le due case di Pescia e di Pistoia erano assai vicine e furono entrambe alienate e affidate in commenda. Si veda Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 78 e 110.

<sup>218</sup> P. Vitali, *Iconografia antonita. Percorsi pittorici nella chiesa di sant’Antonio abate in Pescia* (Quaderni pistoiesi di storia dell’arte, 9) presentazione di A. Spiccianni, Pistoia, 1992, pp. 52-55.

<sup>219</sup> PESCIA, Biblioteca capitolare, F. Galeotti, *Memorie di Pescia*, c. 217.

sappiamo per quali particolari motivi si dice devoto al santo eremita, volle la sua sepoltura nella piccola chiesa, lasciando ai suoi eredi diretti l'onere finanziario del completamento dell'edificio ecclesiastico – quindi non ancora terminato nei primi anni del XV secolo – specificando che esso doveva essere affrescato e arredato di tutto il necessario. Destinava poi all'ospedale di sant'Antonio cento fiorini, da spendere in *lecti o in lectiere o in altre cose necessarie al decto spedale*, e fondava nella chiesa un beneficio per un'ufficiatura quotidiana in suo onore, subordinando, tuttavia, questi ultimi lasciti all'effettiva possibilità di essere sepolto come richiesto nella cappella<sup>220</sup>.

Gli affreschi, si diceva, occupano tutto lo spazio della cappella absidale, di dimensioni assai ridotte (m. 3.80 x 3.60) e adatta quindi ad accogliere solamente l'officiante: il ciclo che si svolge sulle pareti, raccontando la vita di Antonio per momenti topici, è quindi comprensibilmente assai diverso dal vasto programma decorativo che si svolge sulle pareti della precettoria pistoiese: diversi sono i significati attribuiti alla figura dell'eremita poiché differenti sono i destinatari dell'opera e assai ristretto è il pubblico a cui le immagini si riferiscono. Il ciclo inizia nella parete sinistra, con la lunetta in alto che raffigura, in una sola scena, l'ascolto del passo del vangelo da parte del giovane Antonio e l'elemosina ai poveri. A fare da cesura nell'affresco è il tabernacolo in cui il prete, con il grande libro delle sacre scritture aperto, sta recitando la messa: a sinistra il giovane è inginocchiato in preghiera, a destra invece sta distribuendo i suoi beni ai poveri.

Sotto la lunetta si trova il grande riquadro rettangolare che riunisce, in una visione simultanea, diversi episodi legati alle tentazioni e alle bastonature demoniache subite da Antonio nel deserto: le scene si svolgono in un paesaggio che richiama quello desertico, fatto di rocce rossastre dagli aspri profili, ma su cui si stagliano, contro il profilo del cielo, il paesaggio di una città medievale, racchiusa entro mura, in cui è possibile identificare, pur nella schematicità della rappresentazione, la città di Pescia, connotata dai dati urbanistici della torre del castello, dell'antica pieve di Santa Maria, del corso d'acqua che nasce tra le montagne<sup>221</sup>. Fuori dalle mura cittadine – con singolare coincidenza con il paesaggio raffigurato in una

---

<sup>220</sup> Vitali, *Iconografia antonita* cit., p. 15. Spicciiani, nella presentazione al volume di Vitali, ipotizza che questa condizione lascia trasparire una precisa volontà del testatore di forzare la mano alle autorità ecclesiastiche, in modo che il suo corpo possa effettivamente essere sepolto presso la chiesa, prevedendo forse difficoltà di natura canonica o un'eventuale opposizione del pievano. Ibid., pp. 15-16.

<sup>221</sup> Ibid., pp. 64-65.

delle tavolette di Vitale da Bologna – si trova un edificio ecclesiastico, forse una sintetica indicazione della chiesa di S. Antonio, situata *extra muros*, o forse un riferimento alla vicina e monumentale chiesa conventuale francescana, in prossimità della precettoria antoniana.

Da sinistra è ancora possibile individuare l'apparizione del *puer niger*: la scena è quasi totalmente rovinata per l'infiltrazione di umidità e si scorge solo il profilo di una figura nera, verso la quale Antonio, che è intento in preghiera di fronte a un piccolo altare, si volta stupito. Tutta la parte centrale del riquadro è occupata dalla figura dell'asceta, disteso a terra, secondo il modello "diagonale" più volte sottolineato, mentre sette diavoli dall'aspetto mostruoso si affollano intorno a lui per colpirlo con bastoni, mazze, forconi. Lo sguardo di Antonio però è rivolto verso l'alto, alla figura di Cristo che, in volo appare nel cielo, porgendo la mano in segno di soccorso. Come sottolinea Vitali<sup>222</sup> la barba dell'eremita – che nella scena del *puer niger* è ancora scura, mentre è ormai bianca nella bastonatura centrale – sembra evidenziare una sorta di cronologia nei tormenti patiti da Antonio nel deserto, indicando il tempo che intercorre tra le diverse tentazioni.

Il ciclo prosegue nella parete di fondo, con la raffigurazione, nei due pannelli allungati ai lati della finestra absidale e sotto una lunetta raffigurante l'annunciazione, della vicenda dell'incontro tra Antonio e Paolo: nello scomparto di sinistra, in alto si distingue ancora nonostante il deterioramento della materia pittorica, un essere mostruoso e cornuto che indica la strada, dalla metà inferiore equina. Non credo – come scrive Meiffret<sup>223</sup> – che si tratti di un'originale sintesi tra le figure del satiro e del centauro, a indicare sinteticamente entrambi i mostri: figure assai simili, e assai poco differenziate tra loro compaiono anche in un affresco del piccolo ciclo antoniano in Santa Maria di San Sepolcro a Colombaia, (oggi località Villa Le Campora, nei pressi di Firenze), pertinente a un convento agostiniano fondato nel 1355<sup>224</sup>,

---

<sup>222</sup> Ibid., p. 56.

<sup>223</sup> Meiffret, *Les cycles de la vie de St. Antoine* cit., II, p. 71.

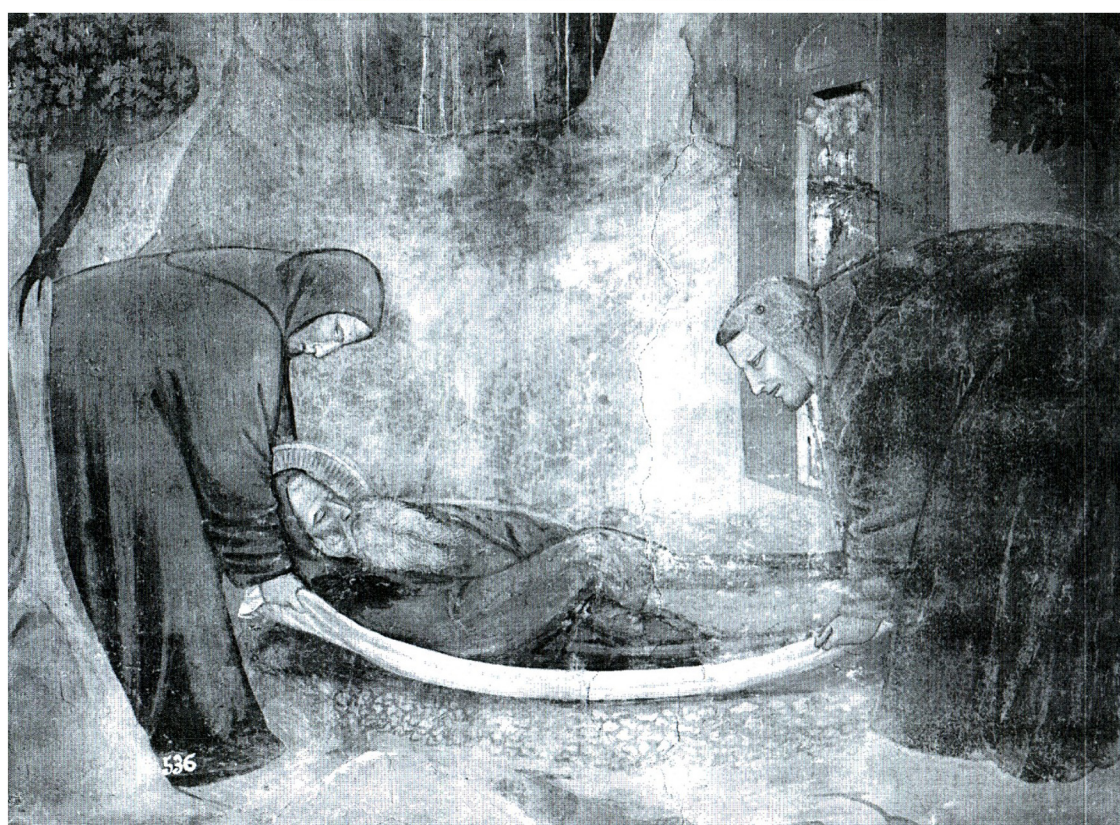
<sup>224</sup> Il ciclo, che ha ricevuto stranamente una scarsa attenzione dalla critica, se si eccettua l'articolo di O. Sirén, (*Die fresken in der Cappella di S. Antonio in Le campora*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", I, 6, (1908), pp. 501-510), è stato attribuito da B. Berenson, (*Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artist and their works with an index of places. Florentine school*, I, London, 1966, p. 215) a un seguace del fiorentino Maso di Banco. La leggenda agiografica antoniana, che si svolge in tutta la cappella, inizia nella parete a sinistra dell'entrata, in alto, con due scene distinte separate da un ammasso di rocce, Antonio che distribuisce i suoi beni, e poi visita un anziano monaco. Nella parete dell'altare, in alto, diviso in due parti dalla finestra è un riquadro con due scene di tentazioni e tormenti demoniaci, Antonio tentato dal masso d'oro e distruzione del romitaggio da parte dei diavoli. Nella parete a destra dell'entrata, in alto, ancora una scena ambientata nel deserto, con Antonio molestato dai demoni, mentre a sinistra l'asceta istruisce i suoi discepoli all'interno di un edificio





Seguace di Maso di Banco, Storie di sant'Antonio,  
Le Campora, S. Maria del Sepolcro.





Seguace di Maso di Banco, Storie di sant'Antonio,  
Le Campora, S. Maria del Sepolcro.





Bicci di Lorenzo, Storie di sant'Antonio abate, Pescia, S. Antonio.





Bicci di Lorenzo, Storie di sant'Antonio abate, Pescia, S. Antonio.

in cui il satiro e il *centauro* sono entrambi raffigurati come metà uomo metà animale, a riprova che labile era la distinzione tra le due figure.

Per tornare agli affreschi di Pescia, sempre nella parete di fondo, sotto la scena dell'essere mostruoso che indica la strada, di fronte a una spelonca rocciosa, i due eremiti si abbracciano. Si noti che i due volti sono praticamente identici, privi di una distinzione fisionomica: a differenziare le due figure è l'abbigliamento, con Antonio che veste una tunica scura con cappuccio e un mantello bruno, mentre Paolo indossa la veste di foglie di palma intrecciata. Nel riquadro di destra si svolge invece il momento del pasto condiviso: la scena, come si è accennato, ha una ricchissima fortuna e l'artista usa stilemi e convenzioni già ampiamente diffusi nell'iconografia trecentesca<sup>225</sup>: la palma stilizzata, come un ombrello vegetale, a costituire l'asse di simmetria, la doppia rappresentazione del pane, intero nel becco del corvo e spezzato nelle mani dei due eremiti, la perfetta sovrapponibilità delle figure dei due eremiti, quasi l'uno il doppio dell'altro. Nuovo è invece il dettaglio della mano di Dio, che compare sotto la cornice del dipinto, a sottolineare la presenza divina al momento fortemente eucaristico del pranzo dei due asceti.

La parete sinistra dell'abside, riproducendo lo stesso schema compositivo del muro di fronte, con una lunetta e un grande riquadro rettangolare, propone due scene dal soggetto assai simile, le esequie di Paolo e quelle di Antonio, la cui differente rappresentazione permette di fare alcune interessanti osservazioni sul significato che i committenti intendevano dare alla rappresentazione del santo asceta. Si noti che, al di là dell'estrema frequenza con cui il tema del funerale del santo viene rappresentato nei cicli che lo vedono protagonista, pare significativa questa insistenza sulle esequie se si considera il probabile ruolo di Montini nel finanziamento dell'impresa decorativa e il suo desiderio – forse, come si accennava, in contrasto con il diritto canonico – di essere sepolto proprio nella chiesa di S. Antonio.

---

conventuale. Accanto inizia il racconto dell'incontro con Paolo con un angelo che rivela ad Antonio in preghiera l'esistenza del primo eremita. La lettura – assai complessa per il dispiegarsi del ciclo su tutte le pareti della cappella – continua nel muro dell'altare, in basso, con, a sinistra della finestra, il viaggio di Antonio verso Paolo, l'incontro con il *centauro* e il satiro e a destra l'incontro – anzi il momento esattamente precedente – dei due eremiti. Infine, nella parete di destra, in basso, Antonio e Paolo sono nutriti da un corvo. Il ciclo si chiude con la scena del seppellimento di Antonio da parte di due discepoli, con una scena singolarmente fedele al testo di Atanasio, in anni in cui era già presente l'iconografia "conventuale" delle esequie dell'eremita. (chiaramente non si tratta, come vorrebbe Berenson, della morte di Paolo).

<sup>225</sup> Assai stringente è il confronto con la scena corrispondente di Le Campora, perfettamente sovrapponibile a quella di Pescia: a mezzo secolo di distanza il modello più arcaico è sentito ancora come imprescindibile nel quadro di un'iconografia – quella del pasto condiviso tra i due eremiti – che è fortemente conservativa.



La lunetta superiore è assai rovinata per l'inserimento, nel XVIII secolo, di una finestra, oggi tamponata, che ha causato la perdita di tutta la parte centrale dell'affresco. Il soggetto resta tuttavia facilmente identificabile, con Paolo, al centro, disteso sul terreno e ormai morto, avvolto nel mantello del vescovo Atanasio, e Antonio che attende che i due leoni finiscano di scavare, mentre l'anima del primo eremita, già assunto in cielo, osserva la scena da una mandorla in cielo.

Nel riquadro sottostante si svolgono invece i funerali di Antonio, secondo il modello di esequie che possiamo definire "comunitarie" perché il lamento funebre si svolge al cospetto della comunità intera e con la presenza di un'autorità religiosa, forse un vescovo. È interessante lo sfondo, ben visibile, con una grande chiesa gotica dagli archi rampanti, priva di facciata, come se l'edificio fosse ancora in costruzione: non perfettamente chiaro è il significato del dettaglio, che per Vitali<sup>226</sup> vuole suggerire il recente arrivo dei canonici regolari di sant'Antonio nella città toscana e il fatto che la chiesa di Pescia sia diventata da poco priorato degli ospedalieri. Certo però è che l'edificio rappresentato, a tra navate, con un'aula centrale assai ampia, non alcun punto di contatto con la piccola chiesa in cui si trovano gli affreschi, di dimensioni assai ridotte e ad aula unica. Forse il riferimento non è alla casa pesciatina, ma all'abbazia di Saint-Antoine, la casa madre dell'ordine, che riedificata secondo i modelli architettonici del gotico fiammeggiante ottenne una facciata riccamente scolpita solo negli anni cinquanta del XV secolo<sup>227</sup>: è possibile che gli antoniani toscani, sicuramente in rapporto con la casa madre, volessero indicare, con l'edificio ancora in costruzione, la chiesa abbaziale di Saint-Antoine come il luogo ove si svolsero le esequie dell'eremita. L'anacronismo – spostare i funerali dell'eremita dal IV secolo alla contemporaneità del XV – è vistoso, ma l'ipotesi mi pare suggestiva perché dimostrerebbe ancora una volta il lento processo di appropriazione da parte dei canonici dell'immagine di Antonio che da eremita morto nel deserto e sepolto in un luogo sconosciuto, diventa abate, patrono di una ricca congregazione sorta intorno al suo corpo venerato ed esposto.

Numerosi sono i legami, per parallelismo e per antitesi, che si creano tra questa scena e la lunetta sovrastante: entrambe recano al centro il corpo dell'eremita morto e in alto, in una

---

<sup>226</sup> Ibid., p. 77.

<sup>227</sup> Sulla costruzione della chiesa e i suoi aspetti architettonici e artistici, P. Quarré, *L'Église abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois*, in *Congrès Archéologique de France, 130<sup>e</sup> session, Dauphiné, 1972*, Paris, 1977, pp. 411-427.





Bicci di Lorenzo, Storie di sant'Antonio abate, Pescia, S. Antonio.



mandorla, l'eremita stesso che osserva, dal paradiso, le sue esequie. Mentre Paolo, però, giace sulla nuda terra e accanto a lui, a parte i due animali, è solo il compagno, unico testimone della sua dipartita, Antonio è deposto su un ricco catafalco, ed è attorniato da una grande folla di religiosi, come se tutta la comunità antoniana si stringesse intorno al suo patrono. L'identificazione dei religiosi con i canonici antoniani è molto chiara, non solo per la veste, ma anche perché una delle figure del gruppo di destra regge in mano un *tau*. Il tradimento della fonte – si ricordi che Atanasio scriveva di Antonio seppellito in un luogo conosciuto soltanto da due discepoli – è voluto e consapevole, per ribadire il legame tra il santo e i religiosi che, nel XV secolo, ne custodiscono orgogliosamente il corpo. Del resto in altri dettagli la fedeltà al testo scritto è totale, come nella tunica di foglie di palma intrecciate, dono di Paolo, indossata da Antonio sotto la veste dell'ordine antoniano.

Si diceva, infine, dell'ipotesi di una partecipazione di Montini alla commissione degli affreschi: la proposta, avanzata da Vitali, troverebbe conferma nelle figure di laici – una donna e un uomo – che, inginocchiati in preghiera, sono raffigurati a destra del corpo di Antonio: l'uomo, la donna e i quattro bambini raffigurano infatti, con ogni probabilità, la famiglia del testatore, con la moglie e la quattro figlie citate nelle ultime volontà, Nicolosa, Bartolomea, Caterina e Smeralda<sup>228</sup>.

Non mi sembra condivisibile invece la proposta di Vitali<sup>229</sup> che ipotizza che il riquadro rappresenti il momento, descritto da Falco<sup>230</sup>, dell'esame delle reliquie compiuto nel 1237 quando fu distaccato dal corpo di Antonio un braccio, al cospetto del priore benedettino di Saint-Antoine, Raimondo: mi pare infatti del tutto evidente che il canonico che si china sul corpo del santo non sta distaccando un braccio, ma solo avvicinando la mano di Antonio al volto in un gesto affettuoso.

---

<sup>228</sup> Si noti però, che c'è un terzo personaggio nel gruppo degli adulti, davanti alla donna, ormai quasi completamente cancellato dalla perdita del colore.

<sup>229</sup> Ibid., pp. 75-78.

<sup>230</sup> "Anno ducentesimo trigesimo septimo supra millesimum, Raymundo prioratum ecclesie sancti Antonii obtinente, magna celebritate, referata atque aperta extitit capsula in qua sanctum corpus reconditum est: ex eaque per reverendum patrem dominum Johannem archiepiscopum Viennensem sedis apostolice legatum, alterum ex brachiis extractum fuit separatimque repositum ut illius inspectione pie fidelium devotioni satisfaceret... Hoc autem brachium sanctum postea, illustrissimorum Mediolanensium ducum liberalitate atque devotione, auro gemmisque inclusum, magnifico et sumptuoso opere exornatum fuit". Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 62r.

Un'identica iconografia si ritrova nello scomparto conclusivo di un polittico smembrato dalla complessa vicenda critica che racconta, in otto pannelli oggi divisi tra diversi musei la vicenda agiografica di Antonio. Il polittico, "misterioso e apolide"<sup>231</sup>, è al centro di un complesso problema critico e filologico che è interessante accennare brevemente, anche per comprendere come sia difficile l'analisi storico – iconografica di un'opera di cui non si conosce la collocazione, la committenza, la morfologia compositiva, l'esecutore. Le otto tavolette oggi esistenti sono in differenti musei<sup>232</sup> e raffigurano la messa di vocazione, l'elemosina ai bisognosi, il dialogo con un anziano eremita, la bastonatura demoniaca, una tentazione dell'avarizia con il masso d'oro, l'incontro con Paolo, la tentazione della lussuria e infine le esequie dell'eremita e sono state datate per motivi stilistici, con sufficiente precisione, al 1432-1436 e riferite al senese maestro dell'Osservanza<sup>233</sup>.

Difficile appare formulare una proposta ricostruttiva del complesso, forse un polittico, di cui le due ultime tavolette, di dimensioni ridotte costituivano la predella<sup>234</sup>, con al centro l'immagine del santo, dipinta o a tutto tondo, o forse il prospetto di un armadio per reliquie diviso in sportelli<sup>235</sup>: certa però è la sua provenienza da Siena perché, in molte scene assai

---

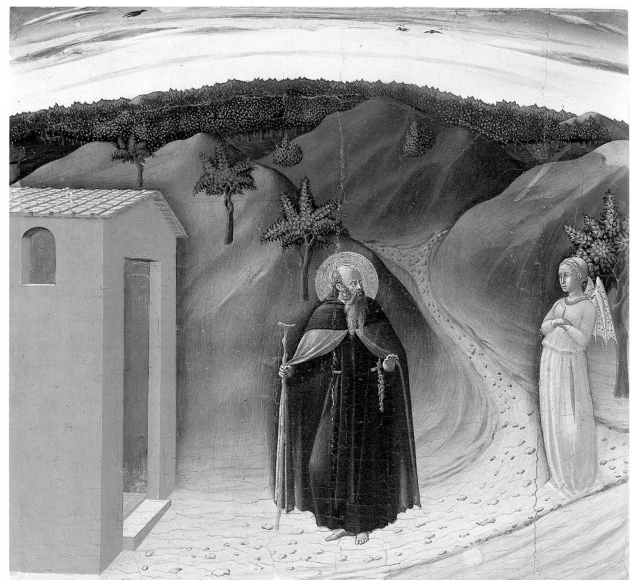
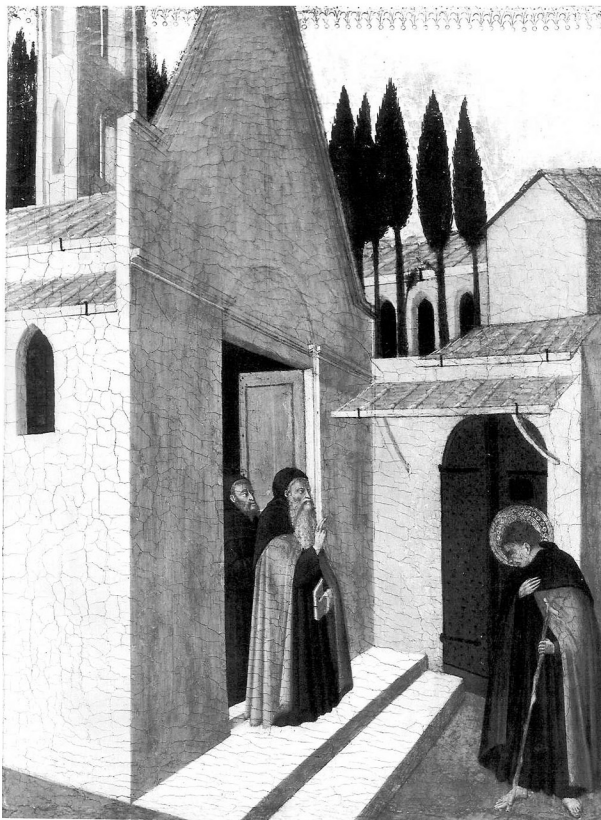
<sup>231</sup> C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949, p. 82.

<sup>232</sup> Nell'ordine in cui sono citate le tavole sono a Berlino, Kaiser Friedrich Museum, a Washington, National Art Gallery, collezione Kress (2 scene), a New Haven, collezione Jarves, Yale Art Gallery, a New York, coll. P. Lehman e National Gallery, coll. Kress, a New Haven, collezione Jarves, Yale Art Gallery e infine a Washington, National Gallery.

<sup>233</sup> Il problema critico del "Maestro dell'Osservanza" nacque nel 1940 da un'intuizione di R. Longhi che in una nota (in "La critica d'Arte", luglio dic. 1940, pp. 145-191) propose di separare alcune opere dal *corpus* del senese Stefano di Giovanni, detto il Sassetta, tra le quali le tavolette con storie di sant'Antonio abate. Si veda, per tutta la ricostruzione critica della complessa vicenda attributiva il contributo di C. Alessi, P. Scapecechi, *Il "Maestro dell'Osservanza": Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo?*, in "Prospettiva, rivista di Storia di Arte Antica e Moderna", LXII (luglio 1985), pp. 13-37, con ampia revisione della ricchissima bibliografia sul problema e nuovi apporti documentari che portano i due autori a proporre l'identificazione dell'artista con Francesco di Bartolomeo. Ampia rassegna relativa a quello che è stato definito "one of the most engaging as well as enigmatic masterpieces of Sienese painting" anche in K. Christiansen, *Master of the Osservanza*, in K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke, *Painting in Renaissance – Siena, 1420-1500*, New York, 1988, pp. 104-126, in cui si accenna anche all'ipotesi che le tavole, pur provenendo sicuramente da uno stesso complesso siano attribuibili a due diversi artisti, con una collaborazione tra pittori non infrequente nella Siena del XV secolo.

<sup>234</sup> Mentre le prime sei scene sono di 47 x 34 cm (fatte salve alcune millimetriche distinzioni), il sant'Antonio tentato da una fanciulla e la morte del santo sono quasi quadrate, di 38 x 41 cm la prima, 36 x 38 l'ultima.

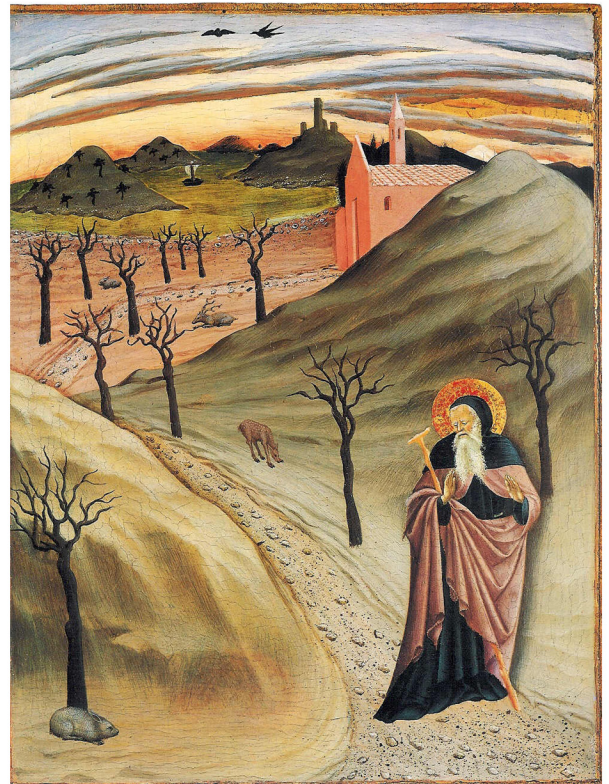
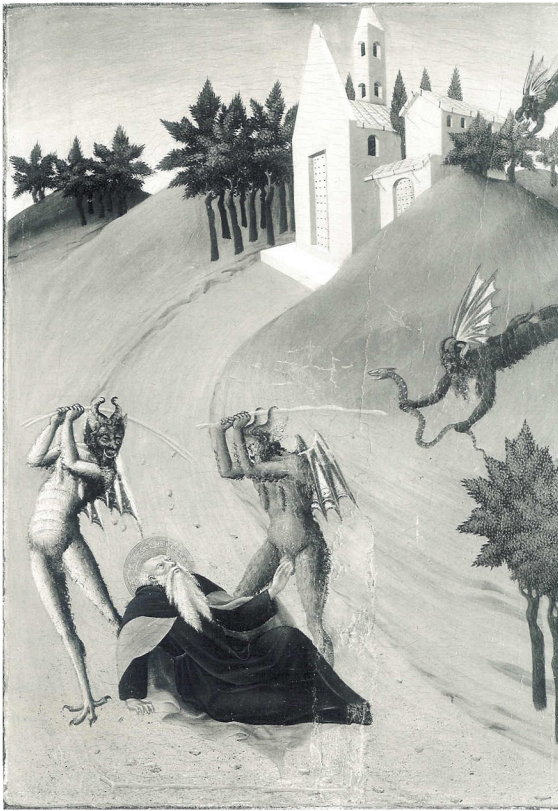
<sup>235</sup> Non congruente è la proposta di E. Carli, (*Sassetta e il maestro dell'Osservanza*, Milano, 1957, pp. 104-121) di identificare con un frammento del Louvre raffigurante sant'Antonio l'immagine centrale del polittico, perché la figura, di tre quarti, non è adatta a costituire il centro di un altare che doveva avere proporzioni monumentali. Si veda a proposito di una possibile collocazione del sant'Antonio del Louvre in un laterale del polittico – collocazione che mi appare assai fantasiosa – P. Scapecechi, *Quattrocentisti senesi nelle Marche. Il polittico di sant'Antonio abate del maestro dell'Osservanza*, in "Arte Cristiana" n. s., LXXI, 698 (1983), pp. 287-290.



“

“Maestro dell’Osservanza”, Storie di sant’Antonio,  
Berlino, Kaiser Friedrich Museum, Washington, National Art Gallery, collezione Kress;  
New Haven, collezione Jarves, Yale Art Gallery.





“Maestro dell’Osservanza”, Storie di sant’Antonio,  
New York, collezione P. Lehman, New York, National Gallery, collezione Kress,  
New Haven, collezione Jarves, Yale Art Gallery, Washington, National Gallery.

chiara è l'ambientazione degli episodi di Antonio nella città toscana o nelle sue immediate vicinanze, con una trasposizione della vita del santo in termini contemporanei che può forse legarsi ai procedimenti omiletici propri, negli stessi anni, dei predicatori<sup>236</sup>.

Al di là della complessa e tuttora irrisolta vicenda critica delle tavole, preme qui sottolineare che ancora una volta, a chiudere la serie iconografica, è la scena del funerale di Antonio, dipinta secondo sempre uno schema “monastico”: ambientata questa volta nello spazio chiuso della navata di una chiesa, su cui si aprono due porte, una che conduce a una sagrestia, una a un cortile o chiostro alberato, giace Antonio disposto su un catafalco rialzato, coperto di un drappo rosso. Attorno a lui è un folto gruppo di una ventina di religiosi – agostiniani secondo

---

<sup>236</sup> La messa di vocazione si svolge all'interno della cattedrale di Siena, raffigurata con grande esattezza, dal punto di vista della cappella di sant'Ansano e il giovane Antonio vi è mostrato due volte, sia in primo piano, mentre partecipa a una messa nella cappella, sia, in secondo piano, inginocchiato in preghiera individuale davanti alla parte posteriore della Maestà di Duccio. La scena assai dettagliata e l'ambientazione molto riconoscibile hanno suscitato numerose ipotesi, forse fin troppo precise, sull'esatto momento raffigurato nella tavola. Il prete sta officando con il messale aperto a sinistra e ha accanto a sé il calice coperto dall'ostia consacrata: la scena dovrebbe quindi riferirsi non alla lettura del passo del vangelo di Matteo, ma al momento dell'offertorio, associato con l'oblazione, ossia con l'offerta di denaro o oggetti di valore alla chiesa e ai poveri e simboleggiare la decisione di Antonio di dare i suoi beni ai poveri, come appare poi nel riquadro successivo. Il secondo ritratto di Antonio, inginocchiato davanti alla parte posteriore dell'altare maggiore può essere compresa come la decisione di condurre vita eremitica, perché nella parte posteriore della Maestà di Duccio era raffigurata la passione di Cristo, modello per la scelta di vita ascetica che Antonio stava per intraprendere. Per questa ipotesi, forse pretenziosa nel suo eccessivo dettaglio, si veda P. Seiler, *Duccio's Maestà: the function of the Scenes from the life of Christ on the Reverse of the altarpiece: a new Hypothesis*, in *Italian panel Painting of the Duecento and Trecento*, edited by V.M. Schmidt, (Studies in the history of art, 61, Center for advanced study in the Visual Arts, Symposium Papers, XXXVIII), Washington, 2002, pp. 266-267. Sicuramente senese è anche l'ambientazione della scena successiva – in cui Antonio è sempre raffigurato due volte, mentre esce dalla sua abitazione e mentre si dedica alla carità – che si svolge di fronte a un palazzo tipico della città toscana, su cui è riconoscibile anche lo stemma della famiglia Martinozzi, forse legata alla committenza dell'opera. Infine, nella scena del dialogo tra Antonio e un anziano eremita, che lo benedice, si può leggere un riferimento agli eremi agostiniani di Lecceto e di San Leonardo del Lago. Infine anche l'ambientazione della scena delle esequie, nella navata di una chiesa ritmata da una decorazione a fasce alternate orizzontali bianche e nere rimanda all'interno di un edificio ecclesiastico senese e il catafalco di Antonio è circondato da religiosi il cui abito è assai vicino a quello degli eremitani di sant'Agostino. Si veda a proposito di un legame delle tavole con gli eremitani agostiniani F. Bisogni, *Il culto e l'iconografia di sant'Antonio Abate a Siena*, in *La misericordia a Siena attraverso i secoli: dalla Domus misericordiae all'arciconfraternita di Misericordia*, a cura di M. Ascheri e P. turrini, Siena, 2001, pp. 176-203). Resta comunque complesso collegare questa ambientazione senza dubbio senese “quasi-topographical” (Christiansen, *Master of the Osservanza* cit., p. 105) con l'assenza di descrizioni del polittico nelle guide della città di Siena, a partire dall'inventario redatto in occasione della visita apostolica di Mons. Francesco Bossio (1575) e dal *breve ragguaglio delle cose di Siena* composto da Mancini tra il 1625 e il 1626. Citando come decisiva quest'assenza di testimonianze, Scapecchi (*Quattrocentisti senesi* cit., pp. 287-290) arriva a ipotizzare che l'opera non provenga dal territorio di Siena, ma dalle Marche, con cui un Nicolò Martinozzi aveva legami lavorativi e commerciali. L'ipotesi è tuttavia definita “inherently unlikely” da Christiansen (*Master of the Osservanza* cit., p. 105) che nota come le precise ambientazioni e quindi la rilettura della vita di Antonio in chiave contemporanea e locale si sarebbe persa al di fuori della città toscana.

Christiansen e Bisogni<sup>237</sup>, ma forse antoniani – vestiti con paramenti leggermente diversi, a indicare differenti cariche ricoperte nell'ordine. Uno regge un'alta croce, un altro recita una litania leggendola da un libro aperto che tiene in mano, un altro ancora, infine, in un gesto umanissimo, inginocchiato ai piedi del catafalco, bacia la mano dell'eremita morto, con lo stesso gesto che abbiamo visto compiere dal canonico negli affreschi di Pescia.

Gli affreschi della precettoria toscana, con la loro sintesi esemplare che racconta la vicenda di Antonio attraverso quattro momenti chiave – la vocazione, l'esperienza nel deserto, l'incontro con Paolo, le esequie – si configurano come un racconto molto diverso da quello, di pochi anni precedenti, della casa pistoiese: ad essere evidenziato non è tanto il ruolo di Antonio a guida di una comunità di monaci, e poi l'eccezionale potere miracoloso delle sue reliquie, ma il significato profondo del suo percorso di ascesi, nella lotta con il diavolo e poi nell'incontro con il primo eremita, un messaggio che era sicuramente adatto al pubblico ristretto dei canonici che potevano vederli, nella piccola abside della precettoria. Negli affreschi di Pescia si narra dunque un percorso ben preciso, attraverso la scelta di alcuni momenti considerati topici, in relazione al messaggio che ai committenti interessa trasmettere ai destinatari in un circuito che potremmo chiamare “chiuso”, tutto interno alla comunità antoniana<sup>238</sup>.

Gli affreschi di Pescia possono essere confrontati con quelli, databili all'ultimo decennio del XIV secolo, di Nicolò di Pietro Gerini, forse in collaborazione con Ambrogio di Baldese<sup>239</sup>, nella sala capitolare o cappella Migliorati, dal nome del committente, ser Matteo di Giuntino Migliorati<sup>240</sup>, nel convento francescano di Prato<sup>241</sup>: in una grande lunetta, parzialmente distrutta dall'innesto successivo alla decorazione, della torre campanaria, si vede Antonio che

---

<sup>237</sup> Christiansen, *Master of the Osservanza* cit., p. 124 e Bisogni, *Il culto e l'iconografia* cit., p. 102.

<sup>238</sup> Non credo tuttavia che si possa parlare – come fa L. Meiffret (*Saint Antoine ermite* cit. p. 120) per gli affreschi pesciatini di “retour à l'authenticité des seuls sources officiels”, per la non applicabilità, che si è cercato in più occasioni di argomentare, delle categorie di “fonti ufficiali” e “testi apocrifi” al ricco *corpus* antoniano.

<sup>239</sup> B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artist and their works with an index of places*. Florentine school, I, London, 1966, p. 160.

<sup>240</sup> Per ragioni puramente onomastiche, infatti, nella parete opposta a quella con le storie antoniane si trovano affreschi con episodi della vita di san Matteo. Nessun fondamento ha l'affermazione di L. Meiffret (*Saint Antoine ermite* cit., pp. 82-83) per cui committente degli affreschi della cappella sarebbe Francesco di Marco Datini.

<sup>241</sup> Si veda U. Baldini, *La cappella Migliorati nel San Francesco a Prato*, Firenze, 1965, pp. 21-24 e sul convento francescano P. Nannini Berti, *Il complesso del convento e chiesa di San Francesco in Prato*, in “Bollettino del centro studi per la storia dell'architettura”, 28 (1982), pp. 9-98. Il ciclo è citato anche da Kaftal (*Iconography of Saints in tuscan painting* cit., coll. 163-164), ma il santo titolare è identificato erroneamente con san Benedetto. Il fatto che invece si tratti di Antonio è confermato dalla didascalia della scena dell'elemosina, dove il nome dell'eremita risulta ancora ben leggibile.





Nicolò di Pietro Gerini, Storie di sant'Antonio,  
Prato, S. Francesco, cappella Migliorati.

distribuisce i suoi beni ai poveri, con il santo, *teneris annis*, come recita l'iscrizione, al centro di una loggia alla quale si affacciano e si muovono in un continuo andirivieni storpi e bisognosi. Nella zona sottostante Antonio in eremitaggio ha la visione dell'ascesa al cielo dell'eremita Paolo. Come in numerosi esempi già analizzati la scelta di raffigurare la vita per immagini di sant'Antonio abate si condensa, con la significativa eccezione degli episodi di tentazione, nel momento dell'elemosina e poi nell'incontro con Paolo, che qui è più suggerito che descritto, attraverso le due scene del viaggio dell'eremita e dell'assunzione in cielo del compagno: è un'iconografia compendiata, particolarmente adatta alla collocazione in una sala capitolare all'interno di un convento perché utile per ricordare ai frati il valore caritativo della loro scelta, al servizio dei bisognosi e insieme l'importanza della comunità, che appare quasi affondare le sue origini remotissime nell'incontro tra i due antichi eremiti.

In questa prospettiva, in cui l'elemosina e la visita al primo eremita si configurano come episodi topici, che rendono immediatamente riconoscibile il percorso ascetico del santo, significativa della reinterpretazione della figura di Antonio compiuta dalla comunità antoniana di Pescia è tuttavia l'iconografia, "conventuale", della scena delle esequie, a cui partecipa tutta la congregazione, portando ben in vista il *tau*, segno identitario e distintivo: in un contesto, infatti, di estrema fedeltà alle fonti agiografiche, un tradimento così profondo del testo atanasiano acquista sicuramente una grande rilevanza, perché è una spia di come l'ordine rilegge i testi agiografici, adattandoli alle nuove esigenze. Rappresentare il funerale di Antonio come una grande celebrazione che si svolge – se è corretta l'ipotesi che abbiamo formulato – nello spazio antistante l'abbazia di Saint-Antoine significa appropriarsi consapevolmente della figura del santo eremita e trasferirlo idealmente dal lontano Egitto teatro della sua esistenza terrena al Delfinato francese in cui riposano le sue reliquie.



## **L'agiografia e la devozione: Ranverso, Montalcino, Issenheim, Clans**

Nel nostro percorso di analisi di alcuni casi esemplari – coordinati con i rispettivi raffronti con altri cicli simili per iconografia o ambiente di produzione – una tappa significativa è costituita dagli affreschi di Giacomo Jaquerio nella precettoria di Ranverso, casa madre degli antoniani nella penisola italiana. Di fondazione assai antica, risalente all'ottavo o nono decennio del XII secolo<sup>242</sup>, Ranverso, presso Torino, all'imbocco della val di Susa, lungo l'unica strada aperta tutto l'anno che collegava il Delfinato alla penisola, fu la prima località in cui gli antoniani, ancora prima di diventare un ordine di canonici religiosi, si stabilirono oltralpe. La casa, la sola tra gli stabilimenti antoniani ad essere situata in un contesto rurale e non cittadino, fin dall'inizio del XIII secolo funzionò attivamente con un ospedale, una dimora per la fraternità e una chiesa.

I due secoli di maggiore splendore, il XIV e il XV, a cui si legano le espansioni edilizie e le fasi delle successive campagne decorative, vedono il destino della precettoria legarsi strettamente a quello della famiglia dei Montchenu<sup>243</sup>, che donò all'ordine precettori e cellerari. Tre furono i cantieri essenziali: i primi due sono caratterizzati dagli interventi di Jaquerio – il pittore è a Ranverso chiamato dal primo Jean de Montchenu in due momenti, tra il 1396 e il 1406 e poi probabilmente intorno al 1430 – il terzo, tra l'ultimo decennio del

---

<sup>242</sup> La data della fondazione è discussa da I. Ruffino, *Le origini della precettoria antoniana di Ranverso* (Torino), in "Bollettino Storico Bibliografico subalpino", L (1952), pp. 25-51, che analizza documenti d'archivio e testimonianze di storici locali e propende – in conclusione – per gli anni immediatamente precedenti il 1188. L'autore discute anche la possibilità che la fondazione di Ranverso sia anteriore, senza però poter giungere a conclusioni certe. Al 1188 risale il primo documento ufficiale, sino ad ora noto, relativo a una donazione di terre da parte di Umberto III di Savoia agli ospedalieri che risultano già esistenti a Ranverso, ma quasi sicuramente ancora senza una chiesa, e con soltanto un primitivo oratorio, forse coincidente con l'ospedale medesimo. Il documento originale della donazione è scomparso, ma l'atto è ricordato da una domanda di conferma di privilegi che l'abate di Saint-Antoine presenta a Amedeo VIII nel 1403. Le donazioni sabaude sono un segno tangibile dei meriti spirituali e terapeutici riconosciuti alla comunità, ma anche di iniziative, ripetute a più riprese fino al 1193, che rivelano una calcolata strategia politica in un momento in cui i pretesi diritti sabaudi su quei territori erano apertamente contesi con il potere vescovile torinese sostenuto dallo svevo Federico II Barbarossa. Si vedano a questo proposito le osservazioni di G. Gritella, *Ignis sacer. Aspetti storici dell'assistenza e dell'autonomia antoniana a Ranverso*, in *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di S. Antonio di Ranverso*, a cura di G. Gritella, Cuneo, 2001, pp. 21-30. Mons. Ruffino, pioniere in Italia degli studi antoniani, ha dedicato numerosi contributi alla ricostruzione della storia di Ranverso, tra cui si segnalano I. Ruffino, *Studi sulle precettorie antoniane piemonesi. S. Antonio di Ranverso nel secolo XIII*, in "Bollettino Storico Bibliografico subalpino", LIV (1956), pp. 5-40, Id., *Le prime fondazioni ospedaliere antoniane in alta Italia*, in *Monasteri in alta Italia dopo le invasioni saracene e magiare*, XXXII Congresso storico subalpino, Torino, 1966, pp. 543-570 e Id., *Canonici antoniani e monaci in alcuni documenti dell'Archivio di Ranverso (secc. XIII-XIV)*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, XXXIV Congresso storico subalpino, Torino, 1988, pp. 533-544.

<sup>243</sup> Gritella, *Ignis sacer* cit., pp. 25-30.



Ranverso, S. Antonio.

Quattrocento e i primissimi anni del secolo successivo, fu invece contraddistinta dagli ingrandimenti della chiesa, che ottenne una splendida facciata, dalle agili e profonde ghimberghe, adorne di affreschi a finto bugnato e di centinaia di formelle in terracotta<sup>244</sup> così da rendere il prospetto un ‘segnale grandioso, organico e unitario, in grado di risaltare da lontano, di spiccare e colpire l’occhio con una moltitudine di sfumature e colori che nettamente contrastavano con la prevalente unità cromatica del paesaggio circostante’<sup>245</sup>. Quest’ultimo cantiere – di cui responsabile fu il secondo precettore che porta il nome di Jean de Montchenu – pare non tenere conto del repertorio pittorico jaqueriano, che viene sacrificato in ampie porzioni per consentire l’ampliamento della zona presbiteriale del tempio con la costruzione dell’abside poligonale e dalle nuove alte volte.

La grande lunetta affrescata con storie di sant’Antonio è da attribuire – come si accennava – a Giacomo Jaquerio<sup>246</sup>, responsabile di tutti gli affreschi del presbiterio<sup>247</sup>: nella parete nord, è la Vergine in trono con il bambino che si stacca dal seno nudo della madre per sporgersi verso il donatore inginocchiato, il precettore di Ranverso, mentre negli sguanci delle finestre, come

---

<sup>244</sup> Si noti il motivo decorativo costituito dalle foglie di quercia delle ghiande, che forse ricordano il cibo tipico dei maiali.

<sup>245</sup> Gritella, *Ignis sacer* cit., p. 25e più diffusamente Id., *Il colore del gotico. La facciata della chiesa: elementi architettonici, aspetti decorativi, problematiche di restauro*, in *Il colore del gotico* cit., pp. 137-169. L’ultima campagna di restauro, che ha integrato in profondità le numerose perdite di colore degli affreschi della facciata, ha anche restituito l’originaria decorazione con i due gradi tondi, a lato della ghimberga centrale, con il *Tau* blu antoniano che campeggia tra tre fiammelle di fuoco. È utile accennare qui brevemente al tema – su cui ritorneremo – del profondo legame tra gli antoniani e l’*ignis sacer*: utilizzare sulla monumentale facciata della più importante precettoria italiana un decoro in cui entravano, ben visibili, fiamme ardenti, significava ricordare la duplice valenza del patrono dell’ordine, che protegge dalla malattia chi gli si affida devotamente, ma anche con la stessa malattia punisce chi non ha rispetto per la sua figura e i suoi canonici. La decorazione con i due attributi dell’esterno delle precettorie antoniane non doveva essere rara: secondo Chaumartin si vedeva ancora negli anni venti del XX secolo, su una porta del piccolo seminario di Troyes, già precettoria antoniana, un cartiglio scolpito con un cuore infiammato, un *tau*, delle fiamme e un campanello. H. Chaumartin, *L’abbaye de Saint-Antoine de Viennois et le Feu Saint-Antoine*, Vienne, 1926, p. 78.

<sup>246</sup> Nel 1914 ricomparve nel corso di un restauro l’unica firma del pittore sotto la Madonna in trono del presbiterio: “(picta) fuit ista cappella p(er) manu(m) Iacobi Iaqueri de *Taurino*”. Per il profilo artistico del pittore discendente da una famiglia di artisti ginevrini, si veda E. Castelnuovo, *Giacomo Jaquerio e l’arte nel ducato di Amedeo di Savoia*, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, a cura di E. Castelnuovo e G. Romano, Torino, 1979, pp. 30-34.

<sup>247</sup> La collocazione degli affreschi di Jaquerio nel presbiterio, in una zona destinata dunque ai religiosi e non ai fedeli, non deve mai essere dimenticata: non mi pare corretto affermare che le storie dipinte parlavano “secondo l’intenzione specifica degli antoniani, agli occhi dei tanti e diversi visitatori che, in quegli stessi locali, stavano per trovare certamente accoglienza, alloggio, vitto e magari anche cure” e che “i pellegrini dovevano essere assicurati, passo dopo passo, circa le qualità e i poteri dei loro santi” (M. Piccat, *La “Vita di Antonio” dello Pseudo Gerolamo: fertile modello culturale per Ranverso*, in *Jaquerio e le arti del suo tempo*, a cura di W. Canavesio, Beinasco, 2000, p. 93), perché esse erano con ogni probabilità viste solo dai religiosi.

se fossero statue scolpite<sup>248</sup>, sono santi e sante (san Giovanni e sant'Antonio, santa Marta e santa Margherita) entro edicole gotiche erette su mensole aggettanti, o su draghi e mostri che fungono da attributi, da insegnamento morale e da sostegno. Sempre nella parete destra a sinistra sono l'arcangelo Michele, che pesa le anime e trafigge il demonio – una presenza che abbiamo già notato negli affreschi di Favier a Saint-Antoine – a destra i santi Nicola e Martino. In basso, sotto l'iscrizione con la firma, si trovano, dipinte in uno stile assai diverso che ha fatto ipotizzare la loro appartenenza a differenti campagne decorative<sup>249</sup>, mezze figure di re e profeti biblici, in origine otto, quanti i personaggi della parte superiore della parete, molto enigmatici del punto di vista iconografico per la scomparsa dei cartigli per l'identificazione<sup>250</sup>: doveva trattarsi di un programma dai profondi significati scritturali e figurati con una relazione tra antico e nuovo testamento che oggi è possibile cogliere solo in parte.

Nella parete meridionale antistante si trovano undici storie di sant'Antonio, su tre registri, disposte in un grande lunettone: i restauri e le ridipinture hanno consistentemente alterato l'aspetto complessivo della decorazione, causando la perdita di cinque scene – di cui due risultano oggi totalmente illeggibili, e la parziale scomparsa della decorazione con teste di angelo che chiudeva, nel bordo inferiore, il ciclo. Come è ricostruibile dai frammenti rimasti è probabile che gli angeli, in un effetto di splendido illusionismo ottico, “reggessero” tutta la decorazione, come se le undici storie si disponessero su un finto panno dipinto appeso al soffitto, che simula un manto rosso su cui si alternano fuoco e campanello, gli stessi simboli emblematici della malattia e dell'assistenza antoniana che compaiono nella facciata della chiesa.

---

<sup>248</sup> L. Rivière Ciavaldini, *Les peintures du chœur de Sant'Antonio di Ranverso*, in “Antoniter-Forum”, VI (1998), p. 60.

<sup>249</sup> Secondo Castelnuovo e su base essenzialmente stilistica, l'insieme della Vergine e dei santi della parete nord, insieme alla lunetta con storie antoniane sulla parete sud risalirebbero agli anni '20 del XV secolo, mentre le due zone inferiori di entrambe le pareti si daterebbero al decennio successivo. (Castelnuovo, *Giacomo Jaquero* cit., pp. 42-46). Nonostante sia probabile ipotizzare una realizzazione in diversi tempi, va rilevata la grande coesione del progetto decorativo d'insieme, pur nell'eterogeneità delle diverse parti: la “diversité des campagnes, des mains et des styles ne doit pas être entendue comme un frein à la lecture iconographique de l'ensemble de ces fresques qui furent, sinon dans le *temps* du moins dans le *lieu* où elles furent exécutées et dans l'*esprit* dans lequel elles furent réalisées, pensées comme un ensemble coherent et synthétique ayant valeur de programme”. Rivière Ciavaldini, *Les peintures du chœur* cit., p. 62.

<sup>250</sup> La figura non sono nimbate e portano tutte in mano un filatterio che doveva conservare l'iscrizione con il nome o una frase che avrebbe reso possibile l'identificazione. Solo Davide è riconoscibile per il dettaglio della corona, per la veste bordata di ermellino e per l'attributo dell'arpa. Ibid., p. 60.





Jaquerio, Storie di sant' Antonio e processione in onore del santo,  
Ranverso, S. Antonio.



Come si è ampiamente descritto, un panno di lino con storie di sant'Antonio era presente nella casa madre dell'ordine, a Saint-Antoine, e da esso, secondo i *colophon* dei libri illustrati uno dei quali commissionato proprio dal precettore di Ranverso, deriverebbe l'idea di narrare la vita del santo per immagini. Non credo, come ho avuto modo di argomentare, che le duecento miniature dei volumi derivino iconograficamente e strutturalmente dal tessuto dipinto che veniva appeso nelle grandi festività nell'abbazia francese: ritengo piuttosto che esso sia servito per concepire l'idea di raccontare attraverso le miniature la leggenda agiografica del santo patrono. Si può ipotizzare però che l'aspetto del *magno panno lineo* fosse simile a quello che Jaquerio cercò di rendere nel suo affresco: poche scene, ma esemplari, attraverso le quali narrare la biografia dell'eremita, come "pagine miniate, pur se in grande formato"<sup>251</sup>.

I primi tre episodi, nel registro superiore, raccontano per immagini la scelta della vita eremitica da parte di Antonio e la sua preparazione al cammino di ascesi, con l'ascolto del passo del vangelo – scena che abbiamo visto aprire moltissimi cicli antoniani, vera "nascita" dell'eremita<sup>252</sup> – l'elemosina ai bisognosi<sup>253</sup> e l'affidamento della sorella a un gruppo di

---

<sup>251</sup> A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, 1966, p. 52. L'autrice (Ibid., pp. 25-26) nota come tutta la parete risulti strettamente legata alla miniatura contemporanea, negli ornati delle vesti bianche, le corna della regina tentatrice, gli elaborati copricapi che si riscontrano identici a Ranverso e nelle composizioni di Jean Bapteur. Del resto, oltre ai fitti legami che intercorrevano sicuramente tra Saint-Antoine e Ranverso, perché l'abbazia e la sua più importante dipendenza italiana erano strettamente connesse anche per l'intrecciarsi di interessi economici intorno all'ufficio della cellareria generale, bisogna ricordare che la cultura artistica di Jaquerio, come è stata tratteggiata da Castelnovo (*Giacomo Jaquerio* cit., pp. 30-57), vive dei fervidi scambi tra il Piemonte, la Savoia e Avignone: l'area alpina di confine tra la Francia e la penisola italiana, dove i monti non costituiscono mai una cesura, è una zona di fervidi scambi tra gli artisti. Del resto tutta la prima parte della carriera di Jaquerio, tra il 1401 e il 1429 è fortemente itinerante, tra Torino, Ginevra, Pinerolo. Più stabili e sedentari sono gli anni tra il 1430 e il 1453, in cui il maestro, residente a Torino, avvia intorno a sé un'efficiente bottega. Il panno di lino dell'abbazia francese forse servì da modello anche per un ciclo – oggi assai rovinato e di difficile lettura – nella precettoria antoniana di Berna, in cui era narrata, come si evince da alcuni acquerelli del 1883, anche la leggenda di Teofilo. Si vedano C. Gutscher, *Das große bemalte Tuch von Saint-Antoine aus dem Jahre 1426 als Vorbild für einen Wandmalereizyclus in der Spitalkirche der Antoniter in Bern*, in "Antoniter-Forum", IX (2001), pp. 19-33 e C. Gutscher-Schmit, *Von sant Anthonien kapellen wegen*, in *Literatur und Wandmalerei*, a cura di E.C. Lutz, J. Thali e R. Wetzl, I, Tübingen, 2002, pp. 563-594.

<sup>252</sup> Se si eccettua il polittico della Collezione Corsi, che inizia con la fuga di Antonio dal monastero di Patras, tutti i cicli completi che abbiamo analizzato si aprono infatti con queste due scene: è come se Antonio fosse un santo senza infanzia, il cui percorso inizia da giovinetto con l'ascolto del passo del vangelo di Matteo. Mi è noto solo un caso in cui, facendo riferimento alle leggende agiografiche tramandate dai poemetti lombardo-abruzzesi, è narrata per immagini la leggenda del concepimento di Antonio da due genitori che violano il voto di castità mentre sono diretti a Santiago di Compostela, negli affreschi lungo l'esterno del fianco meridionale della chiesa parrocchiale di Pelugo di Vigo Rendena, eseguiti nella seconda metà del XV secolo da Cristoforo e Dionisio Baschenis, secondo le iscrizioni che ancora si leggono sulla facciata sotto il grandioso san Cristoforo ("año dñi chr/ mccccclxxx/ xiii die viiii mensis octobris ego Dionisio de Averaria pinxi"), e il sant'Antonio in trono ("Cristoforus/1474/die VI octubris"). Per la secolare esposizione agli agenti atmosferici gli affreschi sono rovinatissimi e difficile è identificare tutte le scene e leggere le relative didascalie: delle trenta stazioni lungo le

monache: quest'ultima scena, deriva, come si è detto, da una cattiva lettura del testo di Atanasio, presente anche in Cavalca, va letta in stretto collegamento con la scena successiva del registro mediano, in cui Antonio, che non è più vestito come un giovane rampollo della nobiltà quattrocentesca, ma come un canonico antoniano, con l'abito bruno e il mantello nero con il cappuccio, si allontana verso il deserto prendendo commiato dalla comunità monastica, mentre alcuni monaci, vestiti sempre come i canonici antoniani, lo salutano. Le due scene – l'entrata della sorella in convento, l'uscita di Antonio dal monastero e il suo incamminamento per il deserto – vanno lette in antitesi: mentre, da un lato, si sottolinea che per la fanciulla la scelta più consona alla sua fragile condizione femminile è una comunità religiosa, si evidenzia, d'altro canto, l'eccezionalità del percorso del santo, che lascia le mura sicure del monastero e si dirige nel deserto. Il riferimento alla fonte agiografica non è a prima vista chiarissimo, ma si ricordi che numerosi sono i testi che raccontano della scelta eremitica di Antonio, da Atanasio, che parla di un primo eremitaggio in compagnia di un anziano monaco,

---

quali si dipanava il racconto delle storie di S. Antonio, solo le quindici del registro superiore sono visibili, protette dalla intemperie dall'aggetto del tetto, mentre nei riquadri della serie inferiore si intravedono solo cupole, torri, edifici. Il ciclo trentino è l'unico a rappresentare, con dovizia di particolari, le travagliate vicende del concepimento di Antonio, con la coppia che parte in pellegrinaggio, la tempesta suscitata dai demoni dopo la promessa della donna e la barca in balia delle onde, proseguendo poi con la nascita del fanciullo e la sua prima educazione a scuola, fino al drammatico momento in cui il ragazzo, vedendo la madre afflitta, le chiede le ragioni della sua tristezza e, conosciuto il suo destino, decide di lasciare la famiglia in cerca di espiazione. Sempre seguendo da vicino il testo della leggenda, gli affreschi ancora leggibili dopo la cesura causata dall'apertura di una finestra, narrano allo spettatore l'arrivo del giovane a Roma, al servizio, prima di un cardinale e poi del papa, e la sua cacciata non appena viene scoperta la maledizione che grava sul suo capo. Disperato, allora, Antonio si rivolge al diavolo (ma la figura del demonio è ormai scarsamente leggibile) e diventa il portinaio dell'inferno, dove però non lascia più entrare nessuno: viene dunque lasciato andare, con un attestato che provi la sua liberazione dalla maledizione. Finalmente libero, Antonio ritorna a casa. A questo punto, dopo tredici riquadri, la narrazione delle vicende del nostro santo continua seguendo il testo di Atanasio: al suo arrivo infatti Antonio trova i genitori morti, affida la sorella a un gruppo di monache e dà i suoi beni in elemosina, prima di prendere, investito da un vescovo, l'abito monastico. Gli episodi del registro inferiore sono quasi totalmente illeggibili: si distingue solo, a un certo punto, la figura di un *centauro*, lasciando intuire che gli affreschi, in una compilazione ricca di numerosi episodi, dovevano narrare anche l'incontro con Paolo. Si vedano, per questi dipinti A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia tridentina. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma, 1927, pp. 384-385; N. Rasmò, *Storia dell'arte in Trentino*, Trento, 1982, p. 236; B. Passamani, *I Baschenis di Averara (dinastia di Cristoforo)*, in *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, I, Bergamo, 1986, pp. 498-500. Per il contesto generale delle chiese dipinte esternamente in Trentino si faccia riferimento a D. Rigaux, *Tra devozione e superstizione. Gli affreschi esterni delle chiese trentine (fine XIV-metà XVI)*, in *Poteri carismatici e informali: chiesa e società medievali*, a cura di A. Paravici Bagliani e A. Vauchez, Palermo, 1992, pp. 192-209.

<sup>253</sup> La scena è rovinatissima ed è rimasta solo la parte inferiore: è tuttavia identificabile non solo perché è altamente probabile che dopo la scena dell'ascolto del passo del vangelo si trovi l'elemosina dei beni, ma anche per la presenza, a destra, di un personaggio dalla gamba amputata che si appoggia alla stampella, secondo l'iconografia che si è visto caratterizzare sovente i poveri e i bisognosi.



Pelugo, S. Antonio.





Cristoforo e Dionisio Baschenis, Storie di sant'Antonio,  
Pelugo, S. Antonio.

e poi di progressivi allontanamenti dal consorzio umano in un deserto sempre più profondo, alla *legenda breviarum*, in cui Antonio abbandona il monastero di Patras alla ricerca di solitudine.

Il significato dell'episodio – che è un'uscita dalla comunità conventuale e non un'entrata come vorrebbe L. Meiffret<sup>254</sup> – si chiarisce anche con il riquadro successivo, in cui sono rappresentate due scene tentazionali: Antonio è ormai solo, preda della violenza del diavolo e può fare appello solo alla sua incrollabile volontà di asceta e all'aiuto divino, che giunge dal cielo, personificato nella mano che compare tra le nubi. Il riquadro riunisce due scene di tormenti demoniaci: nella prima una principessa, dall'elaborata acconciatura raccolta in copricapo tipico della moda di inizio Quattrocento, si avvicina con fare seducente ad Antonio che indica una fiamma ardente, come se attraverso un'ordalia del fuoco potesse essere un modo per svelare le insidie del diavolo, in un'iconografia che abbiamo visto frequente nella rappresentazione della tentazione della lussuria. Accanto si svolge una bastonatura, con tre diavoli dall'aspetto mostruoso che si avventano sull'eremita, a terra, che cerca di coprirsi il con le braccia vanamente alzate: il suo sguardo è però rivolto verso il cielo, dove, si diceva, la mano divina giunge in segno di salvezza.

Le due scene seguenti sono assai rovinate: nella prima si vede solo Antonio, con il bastone appoggiato sulla spalla, che si avvia nel deserto. Si può ipotizzare che esse rappresentassero due momenti del viaggio di Antonio verso Paolo, perché al pranzo miracoloso dei due è dedicata la prima scena del registro inferiore, con i due eremiti che con un agile balzo afferrano ciascuno una metà della pagnotta portata dal corvo. Se è corretta la nostra ipotesi sulle due scene oggi scomparse, va rilevato come centrale fosse, nel ciclo di Jaquerio, la vicenda dell'incontro tra i due eremiti, come già, in un analogo contesto antoniano, nella precettoria di Pescia.

Poche riflessioni si possono svolgere, invece, sulle due scene conclusive della grande lunetta, che appaiono quasi interamente cancellate: nella penultima si scorge soltanto una struttura rialzata, un pulpito in legno, sotto il quale si affollano alcuni personaggi, per ascoltare le parole di un predicatore la cui figura è totalmente scomparsa. Non credo che si possa parlare

---

<sup>254</sup> L. Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 133. È evidente nel gesto di Antonio di spalle che porge la mano in gesto di saluto a uno dei religiosi sulla porta, ma si sta già incamminando in direzione opposta, con una piccola borsa appesa al bastone, che Antonio non sta entrando – come vorrebbe la studiosa nella comunità monastica, ma se ne sta allontanando.



di una scena di predica nel deserto, perché l'iconografia, peraltro assai diffusa, di Antonio che arringa i compagni non prevede mai la presenza di un pulpito<sup>255</sup>: più semplice è il riferimento all'orazione tenuta da Antonio ad Alessandria contro gli ariani e un significativo raffronto può essere fatto con la struttura compositiva della scena della predica antieretica nella miniatura del Mediceo Palatino 143 (c. 79v) che, lo si ricordi, era stato commissionato proprio a Ranverso negli stessi anni dell'esecuzione da parte di Jaquerio della lunetta affrescata.

Nessuna ipotesi può invece essere fatta per l'ultima scena, completamente scomparsa: la presenza di personaggi in abiti quattrocenteschi non mi sembra un elemento sufficiente per ipotizzare l'inserimento di scene di culto contemporaneo<sup>256</sup>, come avveniva a Pistoia, poiché in tutte le scene del ciclo gli attori sono rappresentati in vesti quattrocentesche, dal giovane Antonio che ascolta la lettura del passo del vangelo di Matteo, alle suore che accolgono la sorella in convento, al diavolo travestito da dama che tenta l'eremita nel deserto, fino ai religiosi che salutano l'eremita in partenza e all'eremita stesso che – con un elemento visivo che doveva essere assai significativo per i canonici che sedevano nel presbiterio, a diretto contatto con gli affreschi – vestono tutti l'abito antoniano.

Il modello costituito dagli affreschi di Ranverso risulta ampiamente diffuso nella circostante Valle di Susa dove tra gli anni ottanta del XV secolo e l'inizio del XVI secolo si trovano tre chiese affrescate con storie di sant'Antonio in cui è possibile leggere una memoria dei dipinti di Jaquerio. A Jouvenceaux è una piccola cappella tutta decorata da affreschi all'esterno, con in facciata il Giudizio universale, e sul fianco san Cristoforo, un'annunciazione, sant'Antonio affiancato da due devoti che hanno visibili sul corpo i segni dell'ergotismo, san Michele arcangelo che pesa le anime, e due scene dall'insolita iconografia che rappresentano la messa udita con buona o cattiva disposizione e la confessione<sup>257</sup>. All'interno, nel corso dei restauri

---

<sup>255</sup> Piccat, *La "Vita di Antonio"* cit., p. 109.

<sup>256</sup> È l'ipotesi di Piccat (*Ibidem*).

<sup>257</sup> Per quanto riguarda l'attribuzione degli affreschi è stato avanzato, per quello che era stato chiamato in occasione della mostra torinese del 1977 sull'arte in Val di Susa il Maestro di Jouvenceaux, responsabile di vari cicli affrescati, tra cui le storie di san Giuseppe e della Maddalena in S. Pietro ad Avigliana, le storie di santo Stefano nella cappella di Pianezza e i ventiquattro episodi della vita di Cristo nella chiesa del cimitero di San Maurizio a Canavese, il nome di Bartolomeo Serra, dopo la pubblicazione, nel 1981 di una pergamena conservata presso il comune di San Maurizio a Canavese, datata 5 dicembre 1495, in cui si attesta che la comunità del luogo ha pagato al *magister* Sebastiano Serra, personalmente costituito a nome suo e di suo padre, il *magister* Bartolomeo Serra di Pinerolo, la somma di 50 fiorini a saldo del compenso dovuto a quest'ultimo per le storie della passione di Cristo. Sulla base del documento è possibile ricondurre l'attività di maestro di Jouvenceaux a quella dei pittori pinerolesi Serra, un *atelier* familiare in cui il primo esponente conosciuto è



Bartolomeo Serra, Storie di sant' Antonio,  
Jouvencaux, S. Antonio.

iniziati nel 1995 sono stati scoperti gli affreschi con il ciclo antoniano, con episodi che si sviluppano su due registri, dalla parete sinistra alla destra passando per quella di fondo, che doveva essere rettilinea, con l'altare appoggiato al centro, come nelle altre cappelle affrescate della valle. Solo successivamente la parete di fondo fu distrutta, con la conseguente perdita di molti dipinti, per ampliare la cappella. La narrazione inizia dal registro superiore della parete sinistra, con la scena del giovane Antonio che ascolta in chiesa le parole del vangelo e decide di dedicare la sua vita a Dio, nel secondo episodio Antonio affida la sorella a un gruppo di monache, con una scelta di episodi identica a quella di Ranverso. Il terzo e il quarto riquadro si riferivano verosimilmente alla vendita dei beni e alla distribuzione del ricavato ai poveri, mentre il quinto episodio è andato irrimediabilmente perduto. Nel registro superiore della parete destra è una scena di tentazione, con Antonio tentato da una bella donna, a cui seguivano i tormenti demoniaci, come sembrerebbe ipotizzabile dal margine di paesaggio roccioso tuttora visibile: ancora una volta viene riproposta la stessa scelta di episodi della precettoria piemontese.

La narrazione prosegue nel registro inferiore della parete sinistra: la prima scena rappresenta Antonio con barba e capelli bianchi, assalito da una banda di diavoli, uno dei quali lo tortura con una lunga tenaglia mentre il riquadro successivo raffigura l'asceta avvertito in sogno dall'angelo dell'esistenza di Paolo, a cui segue il viaggio dell'eremita nel deserto e l'incontro con il centauro. Dopo la scomparsa di due riquadri per l'ampliamento della zona presbiterale, il ciclo prosegue nel registro inferiore della parete destra, con la scena di Antonio che apprende della morte di Paolo vedendo l'anima del compagno portata in cielo dagli angeli (di cui resta un frammento), episodio che forse si concludeva con il seppellimento di Paolo. Nell'ultima scena sono le esequie di sant'Antonio, circondato da monaci e benedetto da un

---

Matteo, documentato tra il 1443 e il 1466, a Pinerolo, dove si formò sugli esempi di Jaquierio e dei suoi seguaci. Bartolomeo Serra, il cui nome è stato proposto per gli affreschi di Jouvenceaux è documentato come attivo in Val di Susa fin dal 1466, in cui si impegna a dipingere la pala dell'altar maggiore della chiesa dell'Assunta a Bussoleno. Gli affreschi di Jouvenceaux si datano al nono decennio del Quattrocento, anche grazie agli abiti dei personaggi, come il piccolo cappello o l'abito corto bordato di pelliccia, con un taglio longitudinale nella manica, indossato dal giovane Antonio, in accordo con la moda borgognona fra il terzo e l'ultimo quarto del secolo. Il medesimo autore è responsabile del giudizio universale della facciata, della Crocifissione e delle storie di sant'Antonio all'interno, dal segno elegante e minuzioso, che usa colori sommessi ed esprime i sentimenti con grande delicatezza. Si veda C. Bertolotto, *I cicli affrescati*, in *Cappella di S. Antonio Abate a Jouvenceaux*, Rovereto, 2005, pp. 20-36.

sacerdote, come forse avveniva anche a Ranverso, ma è oggi impossibile vedere per la caduta della materia pittorica.

Il contesto in cui si trovano gli affreschi è quello di una piccola parrocchia alpina, in una zona, tuttavia, in cui la presenza degli antoniani doveva essere marcata: tra il Delfinato e la montagna piemontese i canonici si muovono frequentemente e le Alpi non furono mai un ostacolo invalicabile per i pellegrini che numerosi attraversano queste zone per raggiungere l'abbazia francese. È in questo fervido clima di scambi, in una zona in cui la devozione verso il santo eremita doveva essere ampia, che si inserisce il breve ciclo, assai rovinato, della chiesa parrocchiale: il rapporto tra gli affreschi di Jouvenceaux e quelli di Ranverso è molto evidente, oltre che per dettagli di stile, come la costante presenza di personaggi vestiti in abiti contemporanei, per numerosi rimandi iconografici e compositivi, che rimandano alla diffusione di un modello comune.

Al 1508 risalgono gli affreschi di un'altra chiesa parrocchiale della Val di Susa, a Salbertrand, firmati e datati in un'iscrizione ancora parzialmente leggibile dal pittore *Yohanes Dideris de Avilliana*, un pittore che non è stato ancora associato a nessun altro ciclo presente nella vallata<sup>258</sup>. L'odierna chiesa parrocchiale di S. Giovanni è il risultato della parziale ricostruzione, avvenuta nel 1506, di un precedente edificio romanico: l'interno ha subito un restauro radicale, nel 1908, che ha coperto alcuni dipinti, la cui conoscenza si deve a vecchie fotografie, e ne ha ripuliti altri e oggi risulta sicuramente perduta almeno una fascia affrescata. Il ciclo inizia sul muro sud, con un episodio che sembrerebbe una scena di vestizione, come se l'esperienza eremitica di Antonio, riletta a molti secoli di distanza, venisse progressivamente ricondotta entro i binari conosciuti del percorso monastico degli inizi del Cinquecento. La parete si conclude con due scene di vita nel deserto, la tentazione carnale, e la bastonatura demoniaca, con la stessa scelta di episodi già individuata a Ranverso. Il ciclo prosegue nel muro ovest, con l'eremita avvertito in sogno dell'esistenza del compagno più anziano<sup>259</sup>, poi

---

<sup>258</sup> Si veda C. Bertolotto, *Le stagioni della pittura murale*, in *Valle di Susa. Tesori d'arte*, Torino, 2005, pp. 181-182.

<sup>259</sup> Secondo L. Meiffret (*Saint Antoine ermite* cit., p. 253) l'episodio sarebbe inedito, ma, come si è visto, compare già negli affreschi di Jouvenceaux.





Giovanni Desiderio da Avigliana, Storie di sant' Antonio,  
Salbertrand, S. Giovanni.





Bartolomeo Serra, Storie di sant' Antonio,  
Jouvencaux, S. Antonio.

guidato nel deserto da un satiro e da un *centauro*, il pasto miracoloso e l'assunzione in paradiso dell'anima di Paolo sollevata dagli angeli<sup>260</sup>.

Infine, nella zona della valle di Susa, come si accennava, è presente anche un terzo ciclo, recentemente portato alla luce rimuovendo lo scialbo: si trova nell'ultima campata della navatella sinistra della piccola chiesa parrocchiale di Savoulx non lontano da Salbertand, ed è databile, per i dettagli stilistici e di costume (il cappello, la veste a gonnella e le scarpe a becco d'anatra di Antonio nella scena dell'elemosina, in cui il santo veste abiti laici) verso il secondo decennio del Cinquecento<sup>261</sup>.

Gli affreschi, in una grande lunetta ad arco acuto, su tre registri, come a Ranverso, si compongono di sei scene, con gli stessi soggetti che abbiamo già visto diffusi nella precettoria piemontese e poi a Jouvenceaux e a Salbertand, la messa di vocazione, l'elemosina, la presa d'abito, l'incontro con il *centauro*, il pasto condiviso con Paolo e una bastonatura demoniaca. Di difficile decifrazione è il riquadro centrale dell'ultimo registro, che non presenta una scena narrativa, ma un grande panno giallo, che occupa tutto il quadrato, come se fosse appeso ai due angoli superiori: questa raffigurazione – che curiosamente non ha ancora ricevuto alcuna attenzione dalla critica – forse fa riferimento a un panno figurato con le storie dell'eremita, citandolo quasi come un modello strutturale per la figurazione narrativa che si svolge nelle scene circostanti.

Il modello di iconografia che abbiamo notato a Ranverso e poi a Salbertand, Jouvenceaux e Savoulx, con episodi tratti dalla biografia atanasiana intrecciata con le vicende dell'incontro con Paolo, si presta ad alcuni confronti, per antitesi, con due cicli quattrocenteschi assai prossimi, geograficamente e culturalmente, agli esempi che abbiamo analizzato: a Bastia Mondovì e a Saluzzo, in due diverse chiese, una parrocchiale e una monastica, si trovano due cicli affrescati risalenti alla fine del XV secolo in cui è evidente il ricorso non tanto alla prima biografia, ma alla *legenda breviarum*. È lo stesso fenomeno che abbiamo analizzato per l'Italia centrale, dove il testo agiografico con la vicenda di Antonio, abate di Patras affianca, fino quasi a sostituirla, la prima biografia, ribaltando l'opposizione, che è solo moderna e “filologica”, tra biografia ufficiale e fonti apocrife.

---

<sup>260</sup> Questi ultimi due episodi sono scomparsi e sono testimoniati solo da una vecchia fotografia pubblicata da E. Rosetti-Brezzi, *La pittura in Valle di Susa tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento*, in *Valle di Susa. Arte e storia dal XI al XVIII secolo*, a cura di G. Romano, Torino, 1977, p. 196.

<sup>261</sup> Bertolotto, *Le stagioni della pittura murale* cit., pp. 182-183.

A Bastia, nei dintorni di Mondovì, nella parrocchiale di S. Fiorenzo, edificata tra XI e XII secolo e ampliata e decorata nel XV, è un ciclo<sup>262</sup> affrescato, il più ampio e il meglio conservato del Monregalese, comprendente, nella parete dell'altare, la Crocifissione e una Madonna e santi, nella volta del presbiterio gli evangelisti, e sulla parete sinistra storie della vita di Cristo. Nella parete destra, al centro sono il Paradiso, con le opere di carità, e l'Inferno, sotto cui è raffigurata la cavalcata dei vizi, e, ai lati, storie della di san Fiorenzo e, in dodici riquadri, storie di sant'Antonio<sup>263</sup>. Citati per la prima volta da Berra<sup>264</sup>, che li attribuisce al pittore Giovanni Mazzucco di Mondovì, gli affreschi, così ampi, furono sicuramente eseguiti da una vivace bottega locale, che la critica riconosce, con varianti di aiuti in varie cappelle della zona, da Bastia a Morozzo, a Piozzo, a Peveragno, a Roccaforte, fino all'entroterra ligure e al nizzardo<sup>265</sup> e furono commissionati, come indicano la scritta presente nell'ultimo riquadro del ciclo antoniano, sul bordo del giaciglio del santo (*MCCCCLXXII die XXIII mensis Junii, hoc opus fecit fieri Facius Turrinus*) e la piccola figura inginocchiata con vicino una torre, da un nobile locale, Facio Della Torre. In tutto il ciclo il santo è sempre raffigurato come un vecchio dalla barba bianca, vestito di una lunga veste bruna coperta da un mantello scuro munito con il *tau* azzurro sulla spalla sinistra, con un chiaro riferimento all'ordine antoniano che – lo si ricordi – nella zona delle valli piemontesi era assai presente con numerose precettorie, tutte dipendenti dalla grande casa di Ranverso. Il ciclo antoniano si configura però a Bastia come iconograficamente assai lontano da quello della casa madre nei pressi di Torino: anche se alcuni episodi sono gli stessi – l'incontro con Paolo, la tentazione della lussuria, la bastonatura demoniaca – molto diverse sono le fonti agiografiche a cui si fa ricorso per mettere in scena la leggenda del santo, con scelte ancora più significative se si pensa che la chiesa di S. Fiorenzo era una parrocchiale e il ciclo antoniano doveva essere ben visibile per i fedeli. La prima scena è assai danneggiata e visibile è solo Antonio circondato

---

<sup>262</sup> La decorazione affrescata misura complessivamente 350 m<sup>2</sup>.

<sup>263</sup> Si veda, per un chiaro schema iconografico del ciclo, G. Raineri, *Ricerche iconografiche*, in "Bollettino della società per gli studi storici, archeologici e artistici della provincia di Cuneo", LV (1966), pp. 103-108.

<sup>264</sup> L. Berra, *L'inferno pittorico nella chiesa di S. Fiorenzo di Bastia*, in "Cuneo provincia grande", III (dic. 1956), pp. 23-25. Per la bibliografia successiva si faccia riferimento a A. Griseri e G. Raineri, *San Fiorenzo di Bastia Mondovì*, Borgo San Dalmazzo, 1975, e A. Antonioletti Boratto, *San Fiorenzo di Bastia Mondovì* (Ricerche artistiche del Nord ovest- saggi e repertori iconografici, 1), Villanova Monferrato, 2004.

<sup>265</sup> Si veda E. Romanello, *Pittori itineranti tra Piemonte e Nizzardo nella seconda metà del XV secolo*, tesi di laurea in Storia dell'Arte medievale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, relatore prof. G. Romano, a.a. 1997-1998, pp. 186-225.





Anonimo piemontese, Storie di sant' Antonio,  
Bastia Mondovì, S. Fiorenzo.





Anonimo piemontese, Storie di sant' Antonio,  
Bastia Mondovì, S. Fiorenzo (particolari).



da un gruppo di figure che paiono giovani monaci, mentre in lontananza si distingue il profilo di una chiesa. Come giustamente interpreta Meiffret<sup>266</sup> si tratta della partenza dell'eremita dal monastero di Patras (e infatti Antonio ha con sé un paniere che suggerisce più i viveri necessari alla vita del deserto che l'elemosina ai poveri), seguita dall'incontro con l'idolo pagano e dall'esorcismo della fonte e dall'arrivo dei cammelli carichi di viveri nel deserto: le scene sono in parte rovinate, ma rendono immediatamente comprensibile che la fonte scelta e messa in scena è la *legenda breviarum*. La raffigurazione della vicenda, in parte ellittica, focalizza tutta l'attenzione su Antonio e il suo potere: è l'eremita che esorcizza l'idolo, che libera la fonte dal dragone, che riceve i cammelli carichi di viveri, mentre completamente taciuto è il ruolo del re di Palestina e dell'angelo. Forse si assiste a un desiderio di concentrare tutta l'attenzione dello spettatore sulla capacità di Antonio di provvedere alla sua comunità, o forse, più probabilmente, la leggenda di Patras era talmente nota che non c'era alcun bisogno di raccontare tutti gli episodi per esplicitarne i passaggi narrativi. Le successive quattro scene<sup>267</sup> sono dedicate all'incontro tra Antonio e Paolo, incontro di cui ancora una volta la fonte è la *legenda breviarum*, come si comprende bene dal primo episodio, con Antonio di fronte a un essere mostruoso, metà uomo, metà cavallo, che ha lunghe corna ramificate sul capo, Agatone-Pafnuzio, secondo il modello iconografico che vuole il monaco peccatore rappresentato come un *centauro* cornuto, già rilevato a proposito del manoscritto trecentesco del Maestro del leggendario Angioino ungherese. Solo a questo punto, dopo otto scene, la *legenda breviarum*, così dettagliatamente illustrata, viene messa da parte, per lasciare il posto ad alcuni episodi che potremmo definire "atanasiani": la tentazione della lussuria<sup>268</sup>, l'allontanamento degli animali feroci, una bastonatura demoniaca e la morte del santo,

---

<sup>266</sup> L. Meiffret *Saint-Antoine ermite* cit., p. 181 ribalta la lettura tradizionale della scena, interpretata come elemosina ai poveri da Griseri e Raineri, *San Fiorenzo* cit., p. 32.

<sup>267</sup> Le scene, molto ben leggibili e assai meno rovinate di quelle superiori, sono l'incontro con Agatone, l'abbraccio tra i due eremiti, il pranzo condiviso portato da un corvo e il seppellimento di Paolo con l'aiuto dei due leoni.

<sup>268</sup> Si noti che il gesto della donna, che, vestita all'ultima moda secondo le novità borgognone, con le scarpette a punta e il cappello "a cannoncino", solleva la veste per mostrare all'eremita la gamba ben formata è tipico nelle tentazioni della lussuria, a riprova di un modello iconografico che doveva essere ben diffuso. Lo si ritrova infatti identico in raffigurazioni molto lontane tra loro, nel ciclo frammentario di Bassano, in un affresco della cappella di St-Vincent a Puy St-Vincent (*Peintures murales des Hautes-Alpes, XVe-XVIe siècles*, Aix-en-Provence, 1987, p. 83) e nel piccolo riquadro dell'oratorio di Antella. La risposta di Antonio, che solleva il bastone a forma di *tau* e sembra infilzare la donna, sottolineando la funzione antidemoniaca dell'attributo, è la stessa già osservata nell'analoga scena del dossale del Maestro di Rubiò negli affreschi del battistero di S. Nicolò, a Lecco.

rappresentata secondo l'iconografia che abbiamo visto più diffusa, con tre monaci che piangono la morte del maestro e un vescovo che impartisce la benedizione.

Il modello di Bastia Mondovì, con un ricorso massiccio alla *legenda breviarum*, invece di essere una sorta di *unicum*, come pure è stato considerato<sup>269</sup>, va collegato a una diffusione della fonte che doveva essere ampia in Piemonte, come già in Italia centrale: episodi tratti dal testo agiografico compaiono infatti anche in ciclo di affreschi sempre del settimo decennio del XV secolo, assai frammentario e scarsamente leggibile nonostante i recenti restauri, attribuito all'attività del frescante Pietro da Saluzzo, a S. Giovanni (Saluzzo)<sup>270</sup>. Nella prima delle due chiese, due cicli di periodi differenti si sovrappongono, pur mantenendo un'impostazione omogenea nella suddivisione degli episodi, come dimostra la ripresa della cornice decorativa a nastro a suddivisione delle scene. Sul lato sinistro della volta, in corrispondenza del primo strato di intonaco sono due scene non facilmente identificabili (forse la prima è una vestizione, come a Cascia e a Salbertand) in cui Antonio è raffigurato come assai giovane e imberbe. A distanza di pochi anni si inseriscono gli affreschi eseguiti da Pietro da Saluzzo, con l'arrivo dei viveri portati a dorso dai cammelli inviati dal re di Palestina e l'incontro dell'asceta con una figura mostruosa<sup>271</sup>.

Dopo aver analizzato questa diffusione del modello antoniano di Ranverso, che trova significative corrispondenze nelle vallate circostanti, secondo un modello biografico che si caratterizza essenzialmente in tre momenti esemplari – la giovinezza e la vocazione, la maturità e la vita nel deserto, la vecchiaia e l'incontro con Paolo – ma che convive, come si è

---

<sup>269</sup> L. Meiffret (*Saint Antoine ermite* cit., p. 184) scrive, a proposito del ciclo di Bastia, che “la vie de saint Antoine à Bastia Mondovì n’offre pas plus de similitudes avec les précédents antonins qu’avec ceux des milieux observants”, ma è privo di significato confrontare gli affreschi della parrocchiale di san Fiorenzo con esempi culturalmente molto diversi, anche se contemporanei, come il ciclo milanese di san Pietro in Gessate, in un convento dell’osservanza benettina.

<sup>270</sup> La chiesa di S. Giovanni fu sede dei domenicani dal 1325. Si veda, per gli affreschi in questione e la ricostruzione dell’attività del pittore L. Senatore, *La produzione pittorica di Pietro da Saluzzo in Valle Grana*, in *Valle Grana. Una comunità tra arte e storia*, Peveragno, 2004, pp. 77-101. Allo stesso pittore è attribuito anche un ciclo, sempre dedicato a sant’Antonio, nell’antica parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo a Verzuolo in cui forse, come sembrerebbe ipotizzabile dalla raffigurazione assai danneggiata di un paesaggio marino e di una scena che è stata interpretata come la morte di sant’Antonio (Ibid., p. 99, nota 26), era presente anche la leggenda di Teofilo. Nel ciclo di Verzuolo, di difficile lettura, si distinguono ancora gli episodi dell’incontro tra Antonio e Paolo, della morte e del seppellimento del primo eremita e una bastonatura.

<sup>271</sup> Non è chiaro, per lo stato di conservazione degli affreschi, se si tratti di un centauro, come sembra indicare la metà animale della figura, o di Agatone, raffigurato non solo cornuto, ma anche con il corpo di un cavallo, come a Bastia. Si noti il dettaglio iconografico di Antonio raffigurato in vaggio, con una piccola borsa appesa al bastone portato sulla spalla, con una rappresentazione identica a quella di Ranverso, nella scena in cui l’eremita prende commiato dai suoi compagni nel monastero, incamminandosi nel deserto.

visto, anche con modelli differenti, più ampi, in cui evidente è il ricorso ad altre fonti, *in primis la legenda breviarum*, è interessante tornare per alcune significative osservazioni al ciclo della precettoria piemontese da cui siamo partiti, per analizzare la raffigurazione che si svolge al di sotto della lunetta affrescata con storie di sant'Antonio. Su una superficie interrotta da due porte che immettono in un locale attiguo, (la cosiddetta "sagrestia") e da un ampio arcosolio, con Cristo a mezzo busto emergente dal sepolcro circondato dai simboli della passione, le *arma Christi*, corre un'unica rappresentazione, che, con grande espressività e libertà mostra due contadini che recano offerte e torce spingendo innanzi due maiali, di cui uno appartenente alla varietà della cinta senese e portando appesi a un bastone quattro prosciutti<sup>272</sup>. Dietro di loro un contadino incita un piccolo gregge di animali mentre una coppia di più alta posizione sociale segue inginocchiata: anch'essa reca con sé offerte – la donna un porcellino, l'uomo un paniere di uova – accompagnata da un bambino in piedi avvolto in una vestina bianca che porta un cero. Le figure sono tutte rese attraverso un'osservazione puntuale della natura umana, che si esprime non solo nei dettagli che differenziano la posizione sociale, a indicare la partecipazione di tutti gli strati sociali alla piccola processione, ma anche nei volti, di grande vivezza fisiognomica. Tutto l'insieme degli affreschi del presbiterio, con la fissità degli episodi della leggenda agiografica, la drammaticità del Cristo nell'arcosolio, e infine il naturalismo della processione, dà alla parete un "caractère manifestement composite, non seulement pour ce qui est des thèmes représentés mais encore dans les traitement qui leur est réservé"<sup>273</sup>. Il percorso della scena che si inizia a destra con la coppia inginocchiata e il bambino e continua verso sinistra con i gruppi di pastori, ha fatto ipotizzare<sup>274</sup> che i personaggi si rivolgessero idealmente verso un'icona

---

<sup>272</sup> Si ricordi che quarti di maiale compaiono come canoni nelle quote che le diverse precettorie dovevano corrispondere alla casa madre in base agli statuti dell'ordine del 1478 (vedi sopra p. 98, nota 308) Canoni corrisposti in cosce di maiale sono presenti anche, a partire dal XV secolo, nelle zone in cui gli antoniani danno in affitto le questue concedendo a questuanti di professione il diritto di raccogliere elemosine a loro nome in porzioni di territorio, arrivando addirittura ad affittare la raccolta nella stessa città e nello stesso territorio a più questuanti, per trarne un maggiore vantaggio economico. Si veda, per una ricostruzione del complesso fenomeno dell'affitto delle questue in Veneto M. Testolin, *La precettoria veneziana dell'ordine ospedaliero di s. Antonio di Vienne*, tesi di dottorato di ricerca in Storia della Chiesa medioevale e dei movimenti ereticali, VII, Università degli Studi di Padova, sotto la direzione dei prof. F. Dal Pino e G. De Sandre Gasparini, aa. 1993/1994, pp. 113-136.

<sup>273</sup> Rivière Ciavaldini, *Les peintures du chœur* cit., p. 61.

<sup>274</sup> Castelnuovo, Giacomo Jaquerio cit., pp. 34-42 e A. Grisieri, *Sacro/Profano a Ranverso in margine a una traccia di documenti dal 1396 al 1499*, in "Studi Piemontesi", XXIII, 2 (1994), p. 294.

scolpita o dipinta posta sull'altare maggiore o sullo scomparso muro terminale del coro. La descrizione delle feste di S. Antonio che si svolgevano in Savoia<sup>275</sup> con offerte, benedizioni di ceri e armenti mostra che il soggetto rappresentato è quello di una cerimonia in onore del santo e rende quindi verosimile che la processione si muovesse verso un'immagine di sant'Antonio forse in trono attorniato da ammalati e offerenti come appare nelle numerose incisioni contemporanee che abbiamo già analizzato, o forse eretta, come la statua, assai ridipinta e di difficile datazione, che è tuttora presente nella chiesa sul lato sinistro del presbiterio<sup>276</sup>.

Le undici storie soprastanti, insieme con questa fascia terminale, creano una composizione che è un tutt'uno coerente, insieme agiografico e devozionale, con le tappe salienti della storia antoniana, dalle vicende del patrono dell'ordine ai fenomeni quattrocenteschi di devozione verso i canonici: anche l'apparente diversità di tratto notata da Castelnuovo<sup>277</sup> tra le scene antoniane e la processione sottostante potrebbe spiegarsi, oltre che con l'esecuzione in due momenti differenti, anche come una precisa scelta stilistica legata a due momenti raffigurativi diversi: da un lato l'agiografia e la presentazione per immagini delle vicende del santo patrono, dall'altro la devozione e il culto tributato al santo eremita nel Quattrocento, intervallate dal motivo, mistico, della contemplazione del Cristo in pietà.

---

<sup>275</sup> A. Van Gennep, *Le culte populaire de St. Antoine, ermite, en Savoie*, in Id., *Culte populaire des saints en Savoie*, Parigi, 1973, pp. 33-59. L'autore descrive cerimonie e feste che si svolgevano ancora nel XIX secolo.

<sup>276</sup> Attualmente si trova, al centro del presbiterio, sopra l'altar maggiore, un polittico eseguito da Defendente Ferrari allogato nel 1530 e siglato nel 1531, un'opera grandiosa che "si impone più per la carpenteria che per la pittura" (L. Mallé, *Spanzotti Defendente Giovenone. Nuovi studi*, Torino, 1971, pp. 63-64), eseguito per sciogliere il voto della vicina parrocchia di Moncalieri, in occasione di una pestilenza, come dimostra l'associazione iconografica di Antonio con i maggiori santi invocati contro l'epidemia (G. Giaccaglia, *Sant'Antonio di Ranverso*, Cavallermaggiore, 1990, pp. 63-64) Come citato da L. Meiffret (*Saint antoine ermite* cit., p. 269), fino agli inizi del XIX secolo ogni anno, il giorno della festività del santo gli abitanti di Moncalieri donava a Ranverso uno scudo d'oro e una misura di cera, per il mantenimento e l'illuminazione dell'altare. Al centro è del polittico una scena di Natività, con intorno quattro santi, in quattro scomparti distinti, Antonio, Rocco, Sebastiano e Bernardino da Siena. Nei quattro laterali sono, all'esterno scene della vita della Vergine in *grisaille*, all'interno, san Michele, san Girolamo, il pasto di Antonio e Paolo e san Cristoforo. La predella allungata sviluppa un breve ciclo dedicato al santo eremita, con la messa di vocazione, l'elemosina ai poveri, una bastonatura demoniaca (con l'apparizione celeste del Cristo), una scena di meditazione, l'incontro tra Antonio e Paolo, la morte e il seppellimento del primo eremita. Come giustamente nota L. Meiffret (*Ibid.*, p. 272), l'iconografia di Antonio, negli anni trenta del XVI secolo, è ormai profondamente influenzata, come è evidente soprattutto nella parte centrale della predella, da quella di Girolamo, che è ormai diventato il santo eremita per eccellenza.

<sup>277</sup> Castelnuovo, *Giacomo Jaquerio* cit., p. 37.



Ranverso, S. Antonio,  
interno e veduta del polittico di Defendente Ferrari.



È facile immaginare, infatti, che alcuni dei maiali allevati dai canonici provenissero da donazioni dei fedeli: siamo ben informati sulla raccolta di elemosine, da parte degli antoniani<sup>278</sup> e numerose testimonianze indicano che spesso allevamento di maiali e questua si coniugassero attraverso la pratica delle donazioni in natura. In un testo satirico assai polemico verso l'avidità antoniana, in cui i religiosi sono tratteggiati esplicitamente come truffatori che approfittano della credulità popolare per arricchirsi, Guiot de Provins (1145-1208 circa) racconta di come gli ospedalieri, suonano le campane per attirare l'attenzione dei fedeli e portano con loro *checes*, ossia i cofanetti con le reliquie<sup>279</sup>, per ricevere donazioni in denaro e in natura: i contadini offrono vino, grano, maiali, i mercanti preziose spezie, come il pepe, le donne gioielli, ma anche formaggi e prosciutti<sup>280</sup>, contribuendo a fare degli antoniani i più ricchi tra tutti i religiosi. La scena di Ranverso, quindi, riveste molteplici significati: oltre a creare un collegamento tra le scene della vita dell'eremita nel deserto – già riportata al presente attraverso la scelta di dettagli di costume contemporanei – e l'attualità del culto verso il santo diventato patrono di un ordine, ha la duplice funzione di mettere in scena la festa in onore di Antonio, secondo modalità di offerte che dovevano essere immediatamente riconoscibili dai fedeli, e insieme rammentare in quale modo e attraverso quali mezzi economici l'ordine di sostentasse, con una funzione analoga a quella delle stampe coeve che abbiamo visto diffuse in area tedesca<sup>281</sup>.

L'esempio di Ranverso, in cui il presente del culto e della devozione entra con prepotenza nella raffigurazione accanto alla leggenda agiografica per immagini non è l'unico caso di un'iconografia di questo tipo: a Montalcino, nella chiesa di Sant'Agostino è una cappella nella navata sud della chiesa, probabilmente realizzata *pro anima*<sup>282</sup> come sembrerebbe indicare la figura di una donatrice inginocchiata, vestita di marrone, nero e bianco, con un

---

<sup>278</sup> Su cui si veda, per i documenti e la bibliografia precedente L. Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 126-153.

<sup>279</sup> “Et sil vont per tout preoichant / et lor campenelle sonant. / Molt preochent a haute voix, / et puez portent checes et croix, / n'il n'ont mostier, n'il n'ont chapelle – / iceste guille est bien nouvelle!” Guiot de Provins, *La Bible*, in Id., *Œuvres*, éditées par J. Orr, Genève, 1974, p. 74, vv. 2029-2034.

<sup>280</sup> “En vendange quierent lou vin; / or ne voit on for ne mollin / ou ne pende un de lor sachas – / ice est mervillous abas! / En mainte guise font derniers; / il enlosangent les pevriers: / chescuns done livre de poivre; / molt seivent bien la gent desoivre. / Les femmes ont trovees simples: / toelles, et anelas, et guinples, / fermaus, et cintures ferrées, / formages, et jambes salées / en traient, avuec la monoie. / Plus conquerent, se Deus me voie, / que toutes les ordres qui sont” Ibid., pp. 73-74, vv. 2041-2056.

<sup>281</sup> Vedi sopra p. 234.

<sup>282</sup> Si veda per questa categoria Bacci, *Investimenti per l'aldilà* cit., pp. 139-153.

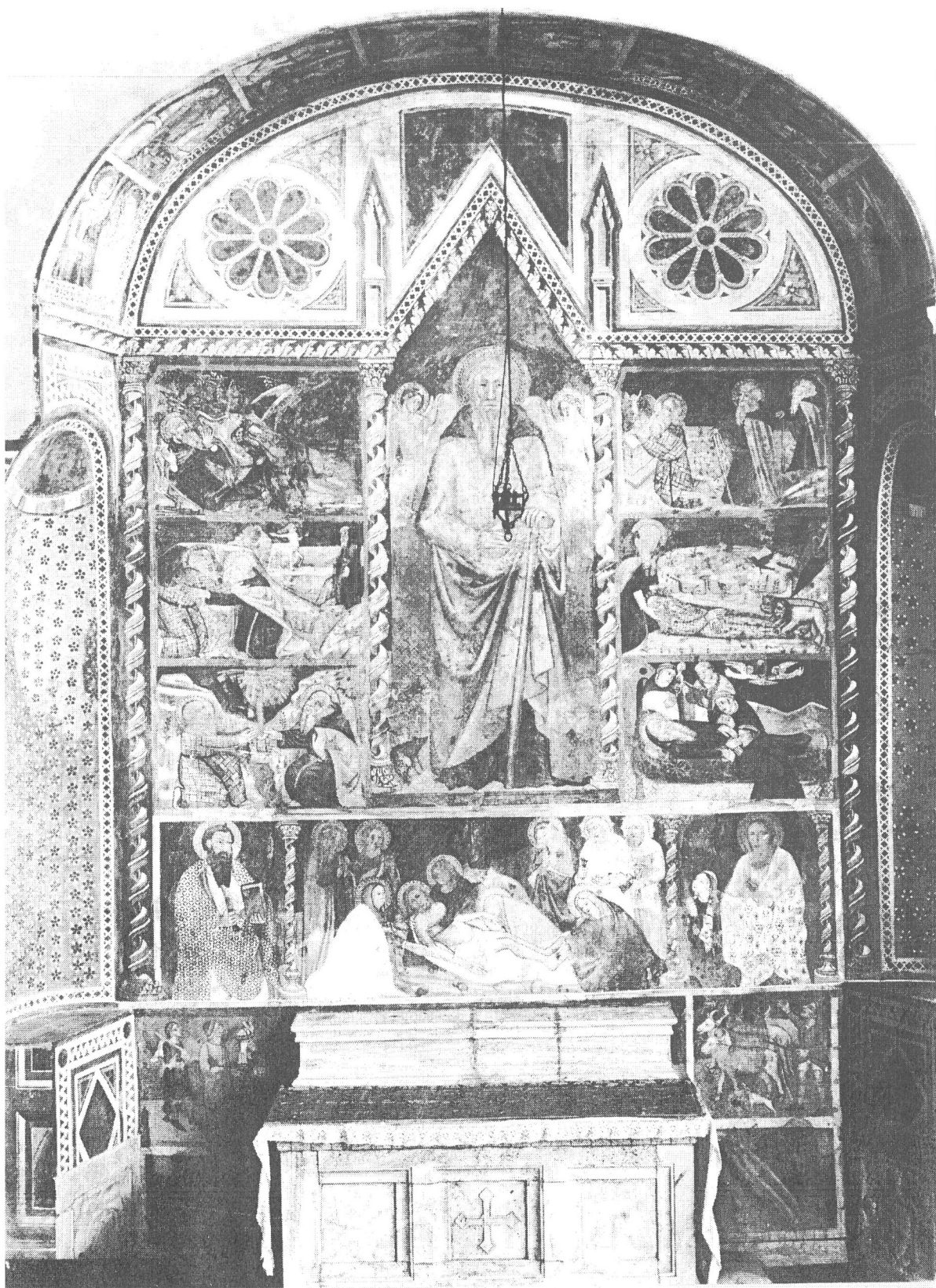
velo bianco e rosso (forse a suggerirne la vedovanza) nella scena del compianto sul Cristo morto che si trova immediatamente sopra l'altare. A confermare l'ipotesi che la donna, abbia fatto erigere la cappella e ne abbia finanziato la decorazione sono anche, nell'intradosso, presentate da alcune figure di santi, due bambini e un uomo, probabilmente la famiglia della donatrice<sup>283</sup>. Al di sopra del compianto sul Cristo morto, a simulare un trittico cuspidato inquadrato da illusionistiche colonnine tortili, è un affresco, databile a un'epoca immediatamente successiva alla costruzione della chiesa (seconda metà del XIV secolo), con sant'Antonio frontale e appoggiato al bastone da eremita, accanto al quale si trovano, come il laterali di una tavola, sei scene della sua vita, una bastonatura demoniaca, l'incontro con Paolo, il pasto condiviso, l'arrivo nei pressi di Paolo ormai morto, il seppellimento del primo eremita e infine il seppellimento di Antonio. Al di sotto di questo polittico su muro, a destra e a sinistra dell'altare, si trovano due piccole scene in cui alcuni contadini, rivolti verso il santo centrale procedono con due porcelli, una coppia di oche, due capretti e alcune mucche. Non si tratta, come pure è stato ipotizzato, dei "pastori della natività"<sup>284</sup>, ma di offerenti contemporanei che procedono con doni in natura verso il sant'Antonio dell'affresco sovrastante. Molto chiara è la distinzione tra il santo e la sua leggenda agiografica e il momento dell'offerta, ribadita anche dal fatto che i due riquadri sono *fuori* dal finto polittico, come se il presente in cui si muovono i contadini e gli animali fosse uno spazio e soprattutto un tempo diverso dal passato lontano in cui sono situate la vicende dell'eremita, un tempo di festa e di cerimonia che poteva essere immediatamente compreso dagli osservatori. L'affresco di Montalcino che, trovandosi nella chiesa di un convento agostiniano implica una devozione al santo abate molto più estesa di quella veicolata dai soli canonici regolari, si presta a significativi raffronti con i dipinti di Ranverso perché sviluppa la struttura ipotizzata da Castelnuovo per la composizione del priorato piemontese, con i contadini che si dirigono, alzando lo sguardo, verso l'immagine centrale del santo.

Qualcosa di molto simile, con il presente dell'offerta e del dono, accanto al passato della leggenda agiografica e del miracolo, avviene nel polittico misto, scolpito e dipinto, eseguito in due momenti diversi da Nikolaus Hagenauer (1505), responsabile della parte scultorea, e da

---

<sup>283</sup> C. King, Women as patrons: nuns, widows and rulers, in *Siena, Florence and Padua: art, society and religion, 1280-1400*, II, Case Studies, edited by D. Norman, London, 1995, pp. 245-247.

<sup>284</sup> Ibid. p. 246.



Anonimo, Sant'Antonio e storie della sua vita,  
Montalcino, S. Agostino.





Jaquierio, Processione in onore del santo, Ranverso, S. Antonio (dettaglio)  
 Anonimo, Processione in onore del santo, Montalcino, S. Agostino. (dettaglio)

Mattias Grünewald, autore dopo il 1514 degli sportelli dipinti<sup>285</sup>, destinato a ornare l'altare maggiore della precettoria antoniana di Issenheim, in Alsazia<sup>286</sup>. Aprendosi e chiudendosi in occasione delle diverse celebrazioni liturgiche, le tavole formano un complesso ciclo iconografico in cui le vicende del Cristo, dall'Annunciazione alla Resurrezione si intrecciano con due fondamentali episodi della vita di sant'Antonio abate, la tentazione e l'incontro con san Paolo, che vede nei diversi "tempi" di apertura dell'altare precisi riferimenti all'opera assistenziale compiuta dagli Antoniani e all'invocazione di Antonio contro il fuoco sacro.

Al di là dei singoli riferimenti alla funzione ospedaliera, l'altare di Issenheim è comunque, con la sua complessa iconografia, fitta di riferimenti alla morte, ma anche alla salvezza e alla resurrezione, l'opera sicuramente più significativa per comprendere la funzione taumaturgica associata al nostro santo e alle sue immagini. Come sottolinea Hayum, "an examination of the imagery in the altarpiece ...help us to understand it as an active vehicle in the treatment of disease and as an intensive primer on the possible goals of life under the pressure of death. (...) The altarpiece fundamental message is one of promise - the promise, not alone of good health for which we might settle gladly, but also of a place beyond the confine of this world"<sup>287</sup>. Come si diceva, i pannelli dipinti da Grünewald, così ricchi di significati simbolici,

---

<sup>285</sup> P. Strieder, L'umanesimo artistico e le scuole cittadine, in *La pittura in Europa. La pittura tedesca*, I, Milano, 1996, p. 177.

<sup>286</sup> Oggi l'altare è esposto, smontato, nell'Unterlinden Museum di Colmar

<sup>287</sup> Si veda, nella ricchissima bibliografia sull'opera, la ricca analisi svolta da A. Hayum, *The meaning and function of the Isenheim Altarpiece: the Hospital Context Revisited*, in "The Art Bulletin", LIX, 1977, pp. 506-512 e poi ripresa e ampliata in A. Hayum, *The Isenheim Altarpiece. God's medicine and the painter's vision*, Princeton, 1989 e le critiche svolte a tale analisi da A. Chatelet, *Unité ou diversité du thème du retable d'Issenheim*, in *Grünewald et son œuvre, actes de la table ronde organisée par le CNRS à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974*, Strasbourg, 1976, pp. 61-68, che mette in dubbio la reale possibilità che i dipinti fossero visti dai malati. Si veda anche il parere di E. Clémentz (*Les antonins d'Issenheim. Essor et dérive d'une vocation hospitalière à la lumière du temporel*, Bar-le-Duc, 1999, p. 289) che ha ricostruito attraverso una ricca documentazione di archivio la vita della precettoria di Issenheim e conclude che "il semble difficile d'imaginer qu'une telle œuvre ait été uniquement destinée à la contemplation de huit Antonins".

L'altare veniva mostrato aperto o chiuso nelle differenti festività dell'anno liturgico: a un primo "tempo" corrisponde il gruppo scultoreo affiancato dai due pannelli con l'incontro tra Antonio e Paolo e i tormenti demoniaci, al secondo tempo il concerto angelico affiancato dall'annunciazione e dalla resurrezione, al terzo infine la crocifissione con le due figure di Antonio e Sebastiano. I tre i momenti, secondo l'analisi svolta da Hayum conterrebbero tutti un messaggio legato all'operato terapeutico degli antoniani e il polittico, visibile dai malati attraverso un'apertura nel tramezzo, entrebbe come elemento centrale nella pratica medica dei canonici poiché l'osservazione dei dipinti presenti nelle precettorie, era, per i malati, parte della terapia stessa, in quella cioè che è stata definita la loro *ganzheitlicher Therapiensatz*, terapia globale, attraverso un messaggio di forza guaritrice e consolazione (G. Engel, *Das Antoniusfeuer in der Kunst des Mittelalters: die Antonites und ihr ganzheitlicher Therapiensatz*, in *Antoniter forum*, VII (1997), pp. 7-35). Quando l'altare è chiuso, le facoltà taumaturgiche sono depositate nelle due figure di Antonio e Sebastiano, *depulsores pestilitatis*, mentre, connessa più specificatamente al fuoco di sant'Antonio sarebbe la figura diabolica, posta proprio a livello dell'osservatore,



furono commissionati solo successivamente a completamento di una parte scultorea eseguita intorno al 1490 sotto il priorato di Jean de Orlier (1464-1490)<sup>288</sup>, da attribuire a Nicolas de Haguenau almeno nella sua parte centrale<sup>289</sup>, con Antonio, Agostino, Girolamo e il precettore inginocchiato<sup>290</sup>. Ai piedi del santo titolare, in trono, sono due figure più piccole che, inginocchiate, porgono ad Antonio un porcellino e un galletto, raccontando, ancora una volta, una vicenda di devozione in cui l'onore tributato al santo si traduce in offerte materiali di prodotti della terra e delle campagne.

A conclusione di questo percorso svolto, con l'eccezione del caso di Montalcino, prevalentemente in area alpina, è utile proporre il caso, che si presta a riassumere tutti i temi fin qui affrontati, di una cappella affrescata a Clans, nelle Alpi marittime, da un anonimo

---

nel pannello della tentazione: il corpo piagato, il ventre rigonfio, la pelle verdastra – caratteristiche, queste, che si riscontrano anche nella figura di Cristo crocifisso – essa sembra più che un diavolo tentatore, un ammalato in preda ad atroci sofferenze, dipinto in seguito ad un'osservazione diretta. Nel riquadro dell'incontro tra Paolo e Antonio infine altri due elementi sembrano collegare l'altare direttamente alla funzione ospedaliera dell'abbazia. In primo luogo, vicino ai piedi del nostro santo, sta lo stemma del Guersi: ovviamente è abbastanza scontato trovare l'emblema del committente in un punto assai visibile dell'altare, ma la posizione scelta da Grünewald per l'insegna suggerisce ad Hayum l'ipotesi che si sia voluta creare una forte identificazione tra il patrono dell'ordine, in nome del quale si invocavano nell'ospedale di Isenheim le guarigioni, e il precettore che da Antonio riceve una simbolica investitura taumaturgica. Assai studiata è anche la presenza, nella stessa scena, di piante ed erbe ben riconoscibili, tra cui la verbena, il platano e il pioppo, con effetti sia sedativi, sia vasodilatatori: dal confronto con alcuni erbari del XV e XVI secolo, come il *Kräuterbuch* di Hieronymus o l'*Herbarum Vivae Eicones* di Otto Brunfels, si evince che queste erbe erano utilizzate per estinguere gli effetti del fuoco di sant'Antonio. Per l'elenco completo delle piante medicinali associabili con la cura dell'*ignis sacer* si vedano T. Kühn, *Grünewald Isenheimer Altar als Darstellung mittelalterlicher Heilkräuter* in "Annuaire de la Société Historique et Littéraire de Colmar", II (1951), pp. 20-27, H. Kierulf, *L'ergotisme chez Bosch et Grünewald*, in "La nouvelle Presse Médicale", XXXVIII (1982), p. 2804 e L. Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957, pp. 140-149.

<sup>288</sup> Sul ruolo del precettore come committente di importanti opere artistiche si veda Clementz, *Les antonins d'Isenheim*, cit., pp. 246-249.

<sup>289</sup> Più discussa è l'attribuzione della predella, sempre scultorea, con Cristo tra i dodici apostoli entro nicchie. Si veda *Catalogue generale des peintures du musée d'Unterlinden*, sous la direction de C. Heck, E. Moench-Scherer, Colmar, 1990, cat. 139. Nicolas de Haguenau è autore anche dell'altare maggiore della cattedrale di Strasburgo (1501), distrutto, e dell'altare di Baden-Oos, oggi a Vimbuch, del 1506: tra i due estremi cronologici si situerebbe l'altare di Isenheim, secondo la monografia di W. Vöge (*Niclas Hagnower, der Meister der Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke*, Freiburg im Breisgau, 1930), anche se lo stile delle parti rimaste dell'altare di Strasburgo sembrerebbe denunciare una carriera già più avanzata.

<sup>290</sup> Agostino sarebbe scelto in richiamo alla regola agostiniana adottata dai canonici regolari di sant'Antonio, Girolamo invece sarebbe presente come autore della *Vita Pauli*. Si noti che nel gruppo scultoreo sono utilizzate tre taglie differenti, la più piccola per il donatore, una mediana per i due santi laterali, la più grande per Antonio che, seduto in trono è alto quanto Girolamo e Agostino. R. Recht, *Les sculptures du retable d'Isenheim*, in *Grünwald et son œuvre, actes de la table ronde organisée par le CNRS à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974*, Strasbourg, 1976, pp. 27-46, intervento ripreso poi in Id., *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg, (1460-1525)*, Strasbourg, 1987, pp. 269-274.





Nikolaus Hagenauer, Altare di Issenheim,  
Colmar, Unterlinden Museum.





Mattias Grünewald, Altare di Issenheim,  
Colmar, Unterlinden Museum.

pittore ligure Nizzardo verso la fine del XV secolo<sup>291</sup>. La cappella si trova a 400 metri dal villaggio, nel fondo della valle del Tinée: gli affreschi, in parte rovinati e in parte pesantemente ridipinti in occasione dei successivi restauri che hanno liberato le pareti dall'intonaco settecentesco, rivestivano completamente la superficie interna: sul muro di fondo, al di sotto di una crocifissione danneggiata, in cui si nota il particolare iconografico della madonna nera, è la figura centrale di Antonio, a cui è dedicata la cappella, in trono, tra quattro santi, un santo vescovo, santa Caterina, san Bernardo di Chiaravalle e santa Brigida di Svezia. La volta e i muri laterali raccontano in trenta riquadri, separati tra loro da fasce intrecciate blu e rosse e disposti su sei registri, la storia di sant'Antonio con ciascun episodio corredato da un'iscrizione esplicativa in volgare in caratteri gotici contenuta in un largo filatterio e oggi spesso illeggibile, mentre nella parte inferiore si trovano le due serie delle virtù – quasi totalmente cancellate – e dei vizi, in buono stato di conservazione, sotto le quali è un finto drappo.

Il ciclo inizia nel registro superiore della parete sud, ossia del lato destro, dal fondo, con una scena di investitura, in cui un anziano eremita benedice il giovane Antonio prima che questi, nella scena successiva, dia i suoi beni ai poveri (*Como sancto Antonio faseva elemosina a li poveri* recita la didascalia). Seguono tre scene di tentazioni, con l'oro, raffigurato come un piatto prezioso riempito di monete, dietro il quale sta nascosto un demonio, con l'idolo pagano (*como sancto Antonio passado per lo camino esconjurava l'idola*)<sup>292</sup>, e infine con una donna demoniaca dall'abito scollato e dai piedi diabolici<sup>293</sup>.

Il registro successivo inizia con una scena che, pur se interpretabile con chiarezza, difficilmente è collegabile a qualcuna delle fonti agiografiche a noi note: Antonio assiste due

---

<sup>291</sup> Gli affreschi sono datati alla fine del XV secolo o all'inizio del XVI da Labande: L.H. Labande, *Les peintres niçois des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, in "Gazette des Beaux-Arts, LIV (1912), p. 37. Si vedano anche L. Imbert, *Les chapelles peintes du Pays niçois*, in "Nice historique", L, 1947, pp. 10-26, V.H. Debidour, *Trésor cachés du Pays Niçois*, Paris, 1961, p. 131, M. Roques, *Les peintures murales du sud-est de la France du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961, pp. 328-333, C. Lorgues-Lapouge, *Tresors des vallées niçoises. Les peintures murales du Haut pays*, Nice, 1990, pp. 78-8, P. de Beauchamp, *L'art religieux dans les Alpes-Maritimes. Architecture religieuse, peintures murales et retables*, Aix-en-Provence, 1990, pp. 72-74. Per L.T. Thevenon, *L'art du Moyen-Age dans les Alpes méridionales*, Nice, 1983, p. 48, l'artista – anonimo – sarebbe un piemontese sensibile all'arte lombarda.

<sup>292</sup> Non credo che si tratti di un episodio inedito (come vorrebbe Meiffret, *Saint Antoine ermite* cit., p. 237), ma della rielaborazione di un dettaglio della leggenda di Patras, prima dell'arrivo alla fonte infestata dal dragone.

<sup>293</sup> Si noti in quest'ultima scena il dettaglio, identico a quello di Bastia Mondovì, della donna che solleva la veste per mostrare la gamba. Il registro superiore si completa con un'ultima scena, oggi illeggibile.

giovani monaci malati e distesi a letto, facendo bere loro un liquido rosato (*Como sancto Antoni sustentava li soi fratri*): probabilmente la scena vuole indicare genericamente come l'eremita si prendesse cura della sua comunità, sottolineando un'interpretazione "cenobitica" del ruolo dell'asceta nel deserto, "abate" nel vero senso del termine.

Dopo un'apparizione di Cristo, (...cto Antoni face...reverencia al Cristo), una scena rappresenta sinteticamente la leggenda di Patras, secondo un'iconografia molto simile a quella già vista a Bastia Mondovì, con un rapporto così stretto che non può che suggerire la circolazione di un modello comune. Antonio è raffigurato in primo piano, a mani giunte: sta pregando per l'arrivo miracoloso di viveri. Dietro di lui alcuni monaci si affannano intorno alla costruzione di una cappella molto simile a quella di Clans in cui si trovano gli affreschi: questo dettaglio, identico nell'analoga scena di Bastia, deve legarsi alla conclusione della *legenda breviarii*, in cui si parla del monastero nel deserto in cui entra il re di Palestina. Dal fondo della scena dove è un borgo fortificato, forse allusione al castello del re, arriva infine una carovana di cammelli, rendendo subito evidente la fonte agiografica di riferimento. Le due ultime scene del registro, pur se con numerose perdite di colore, sono interpretabili come due immagini di prediche di Antonio, circondato dai discepoli<sup>294</sup>.

A questo punto si crea un problema, nell'ordine di lettura delle scene, perché le scene logicamente legate a queste si trovano sulla parete opposta, come se, volta e pareti, pur costituendo un tutt'uno, andassero lette come due parti differenti dello stesso discorso agiografico, in vita e in morte. Se si passa, infatti, al registro superiore nord, nella parete sinistra<sup>295</sup>: dopo una visione di Cristo, è l'incontro con Agatone (*Como sancto Antonio pasando per lo camino se ...contrava con uno animalo che li indicava lo camino*), in un riquadro assai rovinato, dove tuttavia è ancora leggibile la figura mostruosa metà uomo e metà cavallo, come a Bastia, dotato di lunghe corna sul capo. La scena successiva (*Como*

---

<sup>294</sup> Si noti che mentre Antonio riceve i cammelli, i suoi compagni sono intenti a costruire un monastero nel deserto: il dettaglio è identico nel ciclo di Bastia Mondovì, dove nella scena della partenza degli eremiti si distinguono bene gli attrezzi da carpentiere. La somiglianza iconografica tra i due cicli, oltre a lasciar immaginare una circolazione di modelli figurativi tra i due versanti delle Alpi, fa anche concludere che la fonte di partenza, pur rispecchiando a grandi linee la versione pubblicata dai bollandisti, doveva differire in alcuni particolari, perché il dettaglio della partenza con gli attrezzi per costruire il monastero manca nei codici collazionati per l'edizione degli *Analecta* e si ritrova invece nella *vita Frontonii*, fonte di partenza, come si è visto, per la *legenda breviarii*.

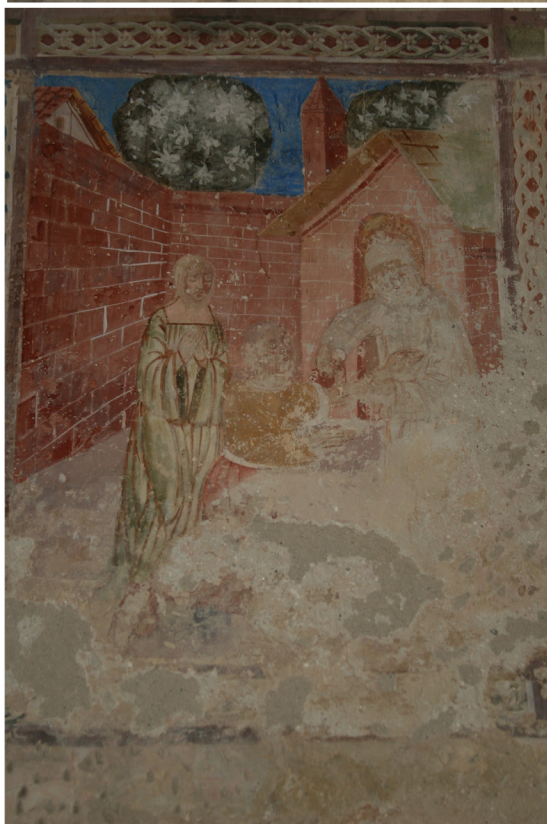
<sup>295</sup> Diverso è il senso di lettura di L. Meiffret (*Saint antoine ermite* cit., p. 238) che considera prima i registri più alti di entrambe le pareti, poi quelli mediani: in questo modo però la vicenda dell'incontro con Paolo precede la prima parte della leggenda di Patras.





Clans, Saint-Antoine,  
esterno e veduta generale dell'interno.





Anonimo nizzardo, Storie di sant'Antonio, Clans, Saint-Antoine (particolari).

*sancto Antonio et sancto Paulo assetavano la sancta mana*) raffigura, infatti, il pasto miracoloso dei due eremiti, portato da un enorme corvo che discende dal cielo. La vicenda si conclude due scene dopo, con il seppellimento di Paolo con l'aiuto di due leoni, intervallata, con poca coerenza all'intreccio del racconto agiografico, da una scena in cui un gruppo di uomini e donne è inginocchiato in ascolto davanti ad Antonio.

La scena che chiude il registro è di difficile interpretazione: raffigura Antonio, attorniato dai suoi monaci, chino su una sorta di grosso recipiente appoggiato su un fuoco vivo, mentre sta sollevando con un cucchiaio qualcosa che assomiglia a delle uova: probabilmente si tratta, come per molte delle scene successive, di un miracolo legato a una leggenda locale, in cui Antonio è mostrato nell'atto di provvedere al sostentamento della sua comunità, come già nella *legenda breviarii*.

Le scene successive sono assai rovinate: difficile è farne una lettura analitica, anche per la scomparsa di molte delle scritte esplicative: un notevole problema è causato dalla presenza, su entrambe le pareti, di scene in cui Antonio appare morto, circondato da religiosi e il suo corpo è deposto su differenti catafalchi, in spazi aperti o all'interno di quello che pare un edificio religioso. Con buona sicurezza si può identificare, sulla parete destra, la leggenda di Teofilo, o comunque una vicenda di traslazione, forse addirittura in Delfinato, per la presenza di numerosi episodi in cui il corpo di Antonio appare trasportato e attorniato da ecclesiastici, vestiti con paramenti liturgici assai diversi da quelli utilizzati nelle scene precedenti per raffigurare i compagni dell'eremita nel deserto.

Gli ultimi tre episodi<sup>296</sup> del registro inferiore della parete sinistra raccontano miracoli *post mortem* compiuti dall'eremita: in tutti e tre il santo appare in alto, a destra, in una mandorla tra le nubi, intento a benedire una coppia inginocchiata, a soccorrere un uomo disteso a terra, invocato da un'altra figura inginocchiata, e infine, sempre per intercessione di un personaggio in primo piano, a far cessare un incendio: si tratta probabilmente di episodi legati a un culto locale del santo, invocato per chiedere la guarigione o la protezione contro il fuoco. Particolarmente evidente, infatti, in tutto il ciclo è infatti il legame della leggenda agiografica di Antonio con la località in cui si trova la cappella: in ogni scena il paesaggio, con un cielo

---

<sup>296</sup> L'episodio che chiude la parete è illeggibile.

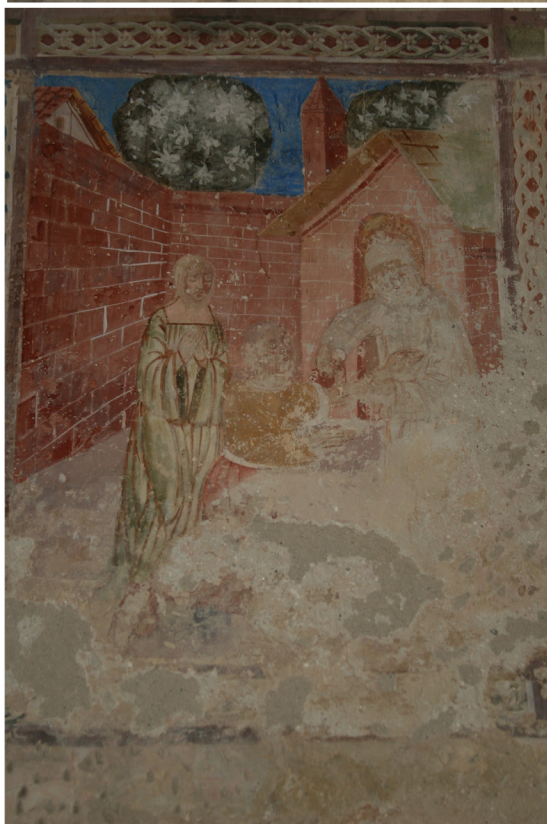
oltremare molto vivo, riveste sempre uno spazio importante, ed è direttamente ispirato alla regione montuosa e verdeggiante di Clans.

Assai interessanti sono le scene conclusive sulla parete sinistra, dove, nonostante la grande lacuna centrale, che ha causato la perdita di due riquadri, si leggono alcuni momenti legati all'attività dei canonici regolari di sant'Antonio: la cappella, lo si ricordi, non appare direttamente collegata a una precettoria antoniana, ma i religiosi ospedalieri erano molto presenti sul territorio e si può immaginare che l'edificio fosse in qualche modo legato alla raccolta di elemosine da parte dei canonici, il che giustificherebbe l'insistenza di scene legate a miracoli del santo in favore di personalità locali e soprattutto la presenza di scene così intrinsecamente connesse con l'attività medica che si svolgeva negli ospedali antoniani.

Nella primo riquadro si vede infatti un letto, in cui è disteso un uomo: l'interpretazione della scena come la cura di un ammalato in un ricovero di canonici deve molto alla lettura delle scene successive, meglio conservate, in cui il soggetto è identificabile con chiarezza, nonostante la perdita completa dell'iscrizione nel larghissimo filatterio, molto più ampio che negli altri riquadri. Dopo la lacuna nella parete si vede chiaramente un uomo, un laico, che sta sezionando all'aperto un maiale, in quello che sembra il cortile di un monastero: evidente è, per le osservazioni che più volte abbiamo ripetuto sul ruolo del maiale nell'economia e nella terapia dei canonici, il legame della scena con la vita in un ospedale antoniano alla fine del Quattrocento. La presenza di un grande barattolo appoggiato sul tavolo su cui sta avvenendo l'operazione e il gesto compiuto dall'uomo sull'animale, già scuoiato, pare proprio suggerire che si stia procedendo alla separazione del grasso dalla carne, per la produzione del balsamo. Ancora più chiara la scena successiva, con un religioso che assiste un malato, alle spalle del quale sta una donna, versando sul suo braccio allungato il liquido contenuto di un piccolo vaso di vetro: se nel riquadro precedente si trova quindi un'allusione all'utilizzo del maiale negli ospedali antoniani, questo episodio – l'ultimo oggi leggibile del ciclo – richiama immediatamente e con chiarezza la somministrazione per via topica di un trattamento terapeutico a un malato di fuoco di sant'Antonio, forse lo stesso balsamo o forse il *saint vinage*.

Il ciclo di Clans, con la sua estrema ricchezza di episodi intrecciati tra loro e con il largo spazio dedicato a miracoli *post mortem* che testimoniano di un culto assai vivo nella regione nel momento in cui furono eseguiti gli affreschi, affiancati a scene – alcune delle quali purtroppo irrimediabilmente perdute – che rimandano alla vita degli ammalati negli ospedali





Anonimo nizzardo, Storie di sant'Antonio, Clans, Saint-Antoine (particolari).



antoniani riassume tutte le tematiche che abbiamo cercato di analizzare descrivendo numerosi cicli dedicati al santo eremita: la vastità del patrimonio leggendario, adattato via via ai vari contesti, che fa di Antonio uno santo taumaturgico molto versatile e assai adatto ad essere assunto come “patrono” da differenti ordini religiosi, e il legame spesso inscindibile tra agiografia e devozione, tra la messa in scena dell’esperienza dell’eremita vissuto nel deserto e il culto dedicato alle sue reliquie guaritrici, così intimamente connesso con la vita de canonici regolari del Delfinato.

## Dall'iconografia all'agiografia: attributi e miracoli

### **Le immagini di culto: significato e diffusione degli attributi**

Una caratteristica peculiare delle immagini in cui sant'Antonio appare, da solo o accanto ad altri santi, non in azione, ma frontale e solitamente in piedi è il gran numero di attributi che connotano il suo personaggio: tra Quattro e Cinquecento non sono rare immagini in cui il santo è sì appoggiato sul bastone da eremita, il *tau*, da cui pende una campanella ed è affiancato da un maiale e da una piccola fiammella ardente. È difficile spiegare come mai, partendo da un'immagine duecentesca poco distinguibile da quella degli altri eremiti, la raffigurazione dell'asceta sia andata progressivamente caratterizzando attraverso una stratificazione di simboli differenti, proprio nell'epoca in cui è maggiormente diffuso il culto verso il santo eremita: l'enorme devozione di cui Antonio è fatto oggetto tra la fine del Medioevo e la prima età moderna e che tende a spegnersi verso la fine del Cinquecento, oscurata progressivamente dalla concorrenza dell'omonimo padovano, va di pari passo con la frequenza cui la sua immagine viene riprodotta. Antonio è un santo conosciutissimo e ben riconoscibile, il che rende ancora più complesso giustificare il grande numero di attributi che lo connotano.

Dietro ciascuno di questi simboli si nasconde un legame con l'ordine che aveva scelto Antonio come patrono, un legame che doveva risultare evidente agli occhi dell'osservatore quattrocentesco: ognuno degli attributi quindi era indispensabile non tanto per identificare l'eremita, ma per raccontare la storia dei canonici regolari di sant'Antonio. Chiarire il significato di libro, *tau*, maiale, campanella e fuoco significa non solo far luce sulla storia dell'ordine, ma anche esplicitare in che modo gli ospitalieri ottennero il monopolio del culto del santo eremita, facendo dell'asceta un santo solo *antoniano*, ma rendendo pervasivi gli attributi *antoniani* ad esso legati. È già in questo senso che l'iconografia e le immagini si configurano come *fonte*, perché a differenza dei cicli, in cui le raffigurazioni vivono accanto ai testi e rimandano continuamente alla parola scritta, le immagini "di culto"<sup>1</sup> raccontano la storia di una devozione che è difficile ricostruire altrimenti.

---

<sup>1</sup> Utilizzo in questa sede, pur riconoscendo che la definizione pecca di eccessiva schematicità, la categoria di H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, [ed. or. München, 1991] Roma, 2001.



Anonimo abruzzese, Sant'Antonio,  
Sulmona, Eremo di S. Onofrio.

Stabilire con chiarezza quali siano le più antiche immagini di sant'Antonio abate nell'Europa occidentale è alquanto complesso. In un repertorio creato con l'aiuto del *Princeton Art index*<sup>2</sup>, le prime raffigurazioni catalogate sono sei ampolle di terracotta conservate al British Museum di Londra e databili tra il IV e il VI secolo<sup>3</sup>. Se fosse possibile confermare che esse conservano, nelle immagini che vi sono dipinte, le prime rappresentazioni del santo, sarebbero la prova di un culto diffusosi molto rapidamente nei secoli immediatamente successivi la morte dell'eremita della Tebaide. L'interpretazione dell'iconografia dei manufatti è, tuttavia, ancora discussa, anche perché la figura dipinta su di essi non presenta attributi iconografici tali da permettere conclusioni certe.

Risale al XII secolo un mosaico del Duomo di Monreale, il cui soggetto è sicuramente identificabile per la presenza di una scritta con il nome accanto al nimbo del santo. Antonio è rappresentato come un anziano monaco barbuto, vestito con un mantello di colore scuro e con il capo coperto da un cappuccio: pur nelle convenzioni stilistiche fortemente bizantine della raffigurazione musiva, Antonio appare già connotato da alcune caratteristiche che rimarranno stabili nella sua iconografia, il volto segnato da rughe e la fronte spaziosa, la lunga barba bianca, il saio monastico bruno-grigio, il cappuccio che sovente riveste il capo, talvolta invece apparirà appoggiato sulla schiena, come nella raffigurazione a fresco di scuola abruzzese del XII, a Sulmona, nell'eremo di S. Onofrio. In queste prime raffigurazioni spesso è solo una scritta a distinguere Antonio dagli altri santi di iconografia simile, come Benedetto, a cui lo accomuna la veste scura terminante in un cappuccio a punta.

L'attributo più antico, che lo distingue dagli altri eremiti, è il *tau* o *crux commissa*: come accennato<sup>4</sup> il *tau* fu adottato come simbolo della congregazione antoniana già dal suo sorgere, nella seconda metà del XII secolo, per decisione del leggendario fondatore, Gastone e varie sono le ipotesi sulla scelta del simbolo, distintivo apotropaico di antica memoria biblica, ricordo del bastone che l'eremita usava in vecchiaia, ma anche concreto segno dell'aiuto portato dagli ospedalieri agli ammalati. Il *tau* non è un attributo di esclusiva pertinenza antoniana, ma è utilizzato per caratterizzare vari eremiti, come Macario e Onofrio, ma anche

---

<sup>2</sup> G. Ferrari, *Sources for the early iconography of St. Antony*, in *Antonius magnus eremita- 356-1956. Studia ad antiquum monachismum spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 248-253.

<sup>3</sup> O.M. Dalton, *Catalogue of the early Christian antiquities of the British Museum*, London, 1901, p. 156, n.887, p. 157, nn. 888- 892.

<sup>4</sup> Vedi sopra p. 91.

Romualdo e Guglielmo di Malavalle<sup>5</sup>: è un attributo che rimanda alla vita nel deserto e alla scelta dell'esistenza solitaria, senza avere, ai suoi inizi, un preciso legame con l'ordine antoniano. A differenza degli altri simboli che analizzeremo in seguito si può ipotizzare dunque che in questo caso sia stata l'immagine dell'eremita e la sua iconografia, preesistente alla nascita degli ospedalieri, a influenzare gli antoniani nella scelta dell'emblema, in un processo identitario e reciproco in cui gli ospedalieri influenzano e plasmano l'immagine del loro patrono, ma adottano anche, al momento della loro nascita, elementi tratti dalla raffigurazione di Antonio.

Solo intorno alla metà del Duecento il *tau* diventa un attributo di esclusiva pertinenza antoniana: l'importanza degli ospedalieri è tale che la *crux commissa*, da semplice attributo eremitico, diviene un simbolo che soltanto gli ospedalieri possono utilizzare. In tre bolle emanate da Perugia da Innocenzo IV nel 1252 compaiono ripetuti accenni al *signum* della congregazione antoniana: la precisazione nasce all'interno di una controversia legata ai "falsi questori" e alla condanna di coloro che si appropriano di elemosine destinate a sant'Antonio millantando di appartenere alla fraternità antoniana<sup>6</sup>.

Nel primo dei tre decreti papali datato 22 aprile 1252 e emesso *contra illos qui, se procuratores et nuntios hospitalis Sancti Antonii mendaciter asserentes, usurpato illius nomine eleemosynas illicite colligunt*, il papa si scaglia contro *nonnulli perditionis filii, se*

---

<sup>5</sup> Si veda a questo proposito una bandinella processionale (Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo), di Antonio Veneziano, raffigurante, nel *recto*, la Crocifissione e, nel *verso*, un santo eremita tra i membri di una confraternita. I devoti inginocchiati ai piedi del santo con la frusta in mano e i mantelli bianchi con cappuccio portano sulla spalla l'emblema della confraternita di Santo Spirito (colomba bianca entro cerchio scuro) che aveva una cappella nella chiesa di S. Caterina a Pisa. Già identificato come Antonio abate da Czarnecki (J.G. Czarnecki, *Antonio Veneziano, a florentine Painter of the late Trecento*, Bloomington, 1978, p. 97), il santo, che è raffigurato come un eremita barbuto con una sorta di casco a forma di croce, veste un saio scuro chiuso in vita da una cintura e si appoggia al *tau* reggendo in mano un rosario, è stato recentemente riconosciuto come Guglielmo da Malavalle. Analoga iconografia anche in un'anconetta dello stesso museo firmata e datata 1391, nata dalla collaborazione tra Lorenzo di Bicci e Getto di Jacopo (per cui si veda E. Carli, *Il museo di Pisa*, Pisa, 1974, p. 86). In essa, sotto una cimasa raffigurante l'Annunciazione, sono dipinti sei santi, frontali, ciascuno accompagnato dai tradizionali attributi che ne rendono possibile l'identificazione: da sinistra troviamo Agostino, Bartolomeo, Domenico, Guglielmo di Malavalle, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista. La tavola, citata dal Van Marle nell'indice iconografico ai primi volumi dell'*Italian school of painting* alla voce *Anthony Abbot* (R. Van Marle, *The development of the Italian school of painting. Iconographical index to volumes IV, V, VI*, The Hague, 1923-1928, pp. 88-89), presenta l'eremita che si appoggia al bastone a forma di *tau* con cui sta schiacciando, ai suoi piedi, un piccolo dragone. Si veda M. Corsi, *Guglielmo da Malavalle: culto e iconografia nel Quattrocento toscano*, in "Iconographica", III (2004), pp. 100-109.

<sup>6</sup> Sul fenomeno, molto esteso, degli *pseudoquestores* vanamente condannato dai papi e sugli abusi connessi all'esercizio della questua si veda L. Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione*, Spoleto, 2006, pp. 126-154.





Antonio Veneziano, San Guglielmo di Malavalle,  
Pisa, Museo nazionale di S. Matteo.

*ipsius hospitalis vel alicuius domorum eiusdem procuratores et nuncios mendaciter asserents, et falsas super hiis litteras deferentes signum ipsius hospitalis deferre ac eleemosynas per diversas mundi parte querere non formidant*<sup>7</sup>: il *signum* che i falsi questori portano è evidentemente il *tau*, assunto dagli ospedalieri fin dalla loro nascita. Un’analoga indicazione è in un permesso accordato il 13 luglio 1252 affinché i *magister et fratres hospitalis Sancti Antonii viennensis* possano portare, con licenza della sede apostolica il *signum quod hactenus in capis et aliis vestibus tulerunt*<sup>8</sup>. Un’affermazione importante arriva poi il 31 agosto, sempre del 1252, quando Innocenzo IV stabilisce riguardo al *signo quod monachi sancti Antonii, Viennensis dioecesis, in suis capis et vestibus de licentia sedis Apostolicae ferunt*, che *ne ullos omnino signum huiusmodi deferentes eleemosynas nomine ipsius hospitalis Sancti Antonii quaerere patiantur, nisi ipsis plene constiterit eos veros fratres et procuratores hospitalis esse memorati*<sup>9</sup>: il *tau* diventa dunque un simbolo di esclusiva pertinenza antoniana, e il fatto che coloro che falsamente continuano a raccogliere elemosine in onore di sant’Antonio fingendosi antoniani continuino a falsificarlo, come attesta ancora Bonifacio VIII nel 1297<sup>10</sup>, non fa che dimostrare il legame che si è andato creando tra l’attributo del santo e l’emblema dell’ordine che lo ha scelto come patrono. Anche nella bolla di fondazione dell’ordine dei canonici regolari, ritorna, espressamente, una menzione del *tau*, detto anche potenza di sant’Antonio:

Erectio prioratus S. Antonii viennensis, ubi eius corpus requiescit in abbatiam, et institutio illius prioris in abatem data regula s. Agustini, et habitu cum signo T quod potentia vocant: ... Habitum vero cum signum quod Potentiam vocant in honorem ipsius beati Antonii tam abbas quam canonici seu prefati frates iuxta morem solitum ipsius hospitalis semper et ubique deportent <sup>11</sup>.

La raffigurazione di Antonio con il bastone da eremita è diffusissima per tutto il Trecento: per citare soltanto i primi esempi di questa iconografia il santo si appoggia al bastone nella

<sup>7</sup> *Les registres de Innocent IV*, Paris, 1884, III, p. 57, n. 5733.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 114, n. 5993.

<sup>9</sup> *Ibidem*, n. 5994.

<sup>10</sup> 18 dicembre 1297, Vaticano, “Adversus falsos collectores eleemosinarum pro hospitalis Antonii. Ut quisque eorum, in locis sue iurisdictionis illos qui se procuratores et nuncios monasterii s. Antonii Viennensis mendaciter asserentes et falsas litteras signo ipsius monasterii munitas deferentes, eleemosynas querere non formidant ad exhibendum eleemosynas sic collectas abbati monasterii predicti per censuram ecclesiasticam compellant.” *Les registres de Boniface VIII*, ed. A. Thomas, I, Parigi, 1884, p. 890-1, § 2276.

<sup>11</sup> *Magnum Bullarium romanum: bullarum romanum privilegiorum ac diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio*, III, 2 [Roma, 1741], Graz, 1964-1967, pp. 86-88.

tavola<sup>12</sup> di Giovanni di Nicola da Pisa, databile alla prima metà del XIV secolo (Londra, National Gallery), nello scomparto del polittico di Naddo Ceccarelli (Siena, Pinacoteca Nazionale) databile intorno al 1347<sup>13</sup>, nel pannello dello smembrato Polittico Solly di Maso di Banco, (Koenigsberg, Schlossmuseum)<sup>14</sup>, nel laterale di polittico<sup>15</sup>, resecato nella parte inferiore, attribuito ad Ambrogio Lorenzetti e aiuti (Siena, Pinacoteca Nazionale) proveniente dall'ex Convento senese di S. Petronilla, nello sportello di trittico<sup>16</sup> di Pietro Nelli (Altenburg, Staatliches Museum), datato tra il sesto e il settimo decennio del secolo, nella tavola<sup>17</sup> (Cortona, Accademia etrusca) di Nicolò di Pietro Gerini, datato agli anni ottanta del secolo, in cui sant'Antonio compare insieme a un santo vescovo, forse da identificare con il suo biografo Atanasio.

L'iconografia del santo appoggiato alla croccia è estremamente diffusa anche nell'Italia settentrionale, in cui le prime attestazioni risalirebbero al XIV secolo: con il bastone da eremita il santo è presente in una teoria di santi affrescata nella chiesa di S. Nicolò ai Celestini a Bergamo, databile al 1393<sup>18</sup>.

La trasformazione del bastone da eremita in un *tau* antoniano è particolarmente evidente in una statua conservata nella chiesa di Pelugo di Vigo Rendena, dove era un polittico cinquecentesco misto, dipinto e scolpito, poi trasformato in altare barocco durante il rinnovamento della decorazione interna della chiesa<sup>19</sup>. La statua del santo titolare porta in mano non il tradizionale bastone terminante in una *crux commissa*, ma una grande T appoggiata su una sfera.

Più tarda è invece la raffigurazione di Antonio vestito con un abito che è espressamente quello del suo ordine, con il distintivo di panno celeste cucito sul mantello in prossimità della spalla: in questo modo la sovrapposizione tra l'immagine di Antonio e quella dei suoi religiosi

---

<sup>12</sup> E. Carli, *Pittura pisana del Trecento*, II, Milano, 1961, pp. 39-41. La tavola, ascritta dal Berenson a Bartolo di Fredi e dal Van Marle ad Andrea Vanni, è stata attribuita dal Carli a Giovanni di Nicola soprattutto sulla base dell'analisi dei punzoni utilizzati.

<sup>13</sup> Simone Martini e i 'chompagni', a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze, 1985, scheda 29, pp. 120-122.

<sup>14</sup> R. Offner, *Four Panels a fresco and a problem*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LIV (1929), pp. 225-245.

<sup>15</sup> Kaftal, *Iconography of saints in tuscan painting*, Firenze, 1952, col. 62, fig. 61.

<sup>16</sup> M. Boskovitz, *Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze, 1975, p. 417.

<sup>17</sup> Ibid., p. 404-405.

<sup>18</sup> M.G. Recanati, *Bergamo*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano, 1993, p. 217.

<sup>19</sup> Si veda la scheda di S. Castri in *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, 1989, p. 222 (scheda n. 44).





Anonimo umbro, Sant' Antonio abate e sant' Amico,  
Rasiglia, Madonna delle Grazie.



Anonimo, Sant'Antonio, Pelugo, S. Antonio.





Piermatteo d'Amelia, Sant'Antonio, Amelia, Palazzo comunale.





Bernardo Zenale, Sant'Antonio, Malavedo, Oratorio di S. Antonio.

è completa, come se l'asceta fosse un antoniano *ante litteram*. Con questa iconografia, si è visto, l'asceta compare in tutte le scene del ciclo di Bastia Mondovì, ma anche nella tavola, attribuita a Piermatteo d'Amelia<sup>20</sup>, conservata nel Palazzo Comunale di Amelia e proveniente dalla chiesa di S. Giovanni Battista presso Amelia, in cui il santo è raffigurato benedicente, appoggiato alla gruccia e con il distintivo di panno celeste cucito alla veste, e in uno degli affreschi dell'oratorio umbro della Madonna delle Grazie a Rasiglia (Foligno)<sup>21</sup>.

Più rara è l'associazione del santo non con il tradizionale bastone eremitico, ma con un pastorale, talvolta abbinato ad altre insegne ecclesiastiche, come la mitria<sup>22</sup>: anche questi attributi sono riconducibili non tanto a un suo presunto ruolo di capostipite del monachesimo egiziano, ma alla facoltà, concessa al primo abate di Saint-Antoine, Aymon de Montaigne, di vestire questi ornamenti nelle celebrazioni solenni<sup>23</sup>: forse in questo caso giocò un ruolo importante anche la stessa denominazione di "Antonio abate", nata per distinguerlo dall'omonimo padovano, come se l'eremita, chiamato in questo modo, fosse rappresentato in modo conforme alla denominazione ricevuta.

In molte delle immagini citate, Antonio reca anche, come attributo, un libro, retto da una mano, mentre l'altra si appoggia al *tau*: di solito si tratta grosso volume rilegato, che tende a scomparire tra le pieghe della veste ampia o che il santo sta leggendo, assorto, come nella tavola di Benvenuto di Giovanni (Buonconvento, Museo d'arte sacra della Valdarbia), con l'Annunciazione e i santi Antonio e Francesco, dalla Pieve dei Ss. Pietro e Paolo, datata all'ultimo decennio del '400<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> *Piermatteo d'Amelia, Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, scheda 2 a cura di M. Castrichini, Perugia, 1997, p. 131. Kaftal attribuiva la tavola a Bartolomeo Caporali, ma già per Gnoli (U. Gnoli, *Piermatteo da Amelia*, in "Bollettino d'arte", III (1923), p. 404) l'autore era indicato con Piermatteo d'Amelia. Nel 1992 fu tuttavia ritrovato nell'archivio di stato di Terni un documento concernente un finanziamento concesso nel 1474 al convento di S. Giovanni per una tavola e per la messa in opera di un altare dedicato a S. Antonio abate in cui viene espressamente citato come esecutore Piermatteo D'Amelia.

<sup>21</sup> A. Angelini, *Pittura a Foligno 1439-1502: fonti e studi. Un bilancio*, in *Nicolò Alunno in Umbria*, a cura di P. Mercurelli Salari, Perugia, 2004, pp. 81-94.

<sup>22</sup> Si vedano le due voci *Mitra* e *pastorale* in *Suppellettile ecclesiastica* (Dizionari terminologici, 4), a cura di S. Vasco Rocca, Firenze, 1998, pp. 360-366.

<sup>23</sup> Vedi sopra, con alcuni esempi di questa iconografia, p. 104, nota 320. Oltre al piccolo catalogo già fornito, si notino due esempi lombardi, in cui al ricciolo del pastorale è appesa la campanella: un olio su tavola attribuito a Bernardo Zenale, proveniente dallo scomparso oratorio di S. Antonio a Malavedo, in cui ai piedi del santo sono una fiammella ardente e un maialetto, e un affresco databile al 1504 nell'oratorio di S. Caterina di Erbamolle, a Buggiate, nel Varesino.

<sup>24</sup> *Mostra di Opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, I, Scheda a cura di Piero Scapecchi, Genova, 1979, p. 144.

Il libro, come attributo, non è specifico di Antonio, ma è presente associato a numerosissimi santi, come indica anche una rapida consultazione dei repertori di Kaftal: difficile è dunque ricostruire l'esatto significato di questo simbolo. Come si è detto<sup>25</sup>, il nostro santo non compilò mai, durante la sua esistenza, una precisa regola monastica e l'ordine ospedaliero che porta il suo nome adottò la regola di sant'Agostino. Tuttavia, già durante la vita dell'eremita, la sua condotta e le sue parole vennero considerati preziosi insegnamenti, su cui improntare la disciplina dei compagni: a tal proposito anche gli *Acta Sanctorum* contengono un capitolo dedicato all'*Antonii disciplina monastica*<sup>26</sup> in cui vengono elencati suggerimenti dispensati dall'eremita intorno alle più svariate tematiche, dall'abito che si conviene che i fratelli indossino, al vitto consigliato, fino alle occupazioni più decorose per impiegare operosamente il proprio tempo. Analoghi sono i precetti che il maronita Abramo Ecchellense riporta nella sua pubblicazione secentesca sull'eremita della Tebaide, *Sapientissimi patris nostri Antonii magni abbatis regulae, sermones, documenta, admonitiones responsiones, et vita duplex*, in cui le prime undici pagine contengono una *sanctissimi patris nostri Antonii magni abbatis regulae, sive canones, ad filios suos spirituales monachos*, seguita da *sermones viginti patris nostri sancti antonii abbatis ad filios suos moachos*. Il libro quindi, anche se non fa riferimento a nessuno scritto specifico dell'eremita, richiama il valore didattico della sua esperienza, che trapela bene anche dalle raffigurazioni, già analizzate, in cui Antonio appare circondato da compagni, intento a dispensare i suoi insegnamenti.

Talvolta, quando il santo è presentato frontale, il libro, aperto, diventa l'occasione per una frase, un monito o un commento sull'operato e le doti dell'eremita. Nel trittico di Nicolò di Tommaso databile *ad annum* al 1371 (Napoli, Museo di Capodimonte), proveniente dalla locale precettoria antoniana, il sant'Antonio abate centrale, seduto in trono tra angeli musicanti, regge con la mano sinistra un libro aperto miniato in cui si legge un generico encomio: "*Antonio sol celitu Lucerna veri luminis Doctor humilitatis/ Magister ...viator san[c]te simplicitas efulsit in Egitto. Amen*"<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Vedi sopra n. 196 pp. 52-53.

<sup>26</sup> AA.SS., Jan. 1, sub 10 [Anversa, 1643], Bruxelles, 1965, p. 119.

<sup>27</sup> *Il museo nazionale di Capodimonte, Le collezioni borboniche e post-unitarie, dipinti dal XIII al XVI secolo*, a cura di N. Spinosa, Napoli, 1999, pp. 39-40. La tavola è firmata e datata sul gradino del trono MCCCXXXI-NICHOLAUS TOMASI DA FLORE. PIC.





Nicolò di Tommaso, Sant'Antonio,  
Napoli, Museo di Capodimonte.





Marco Palmezzano, Sant'Antonio,  
Forlì, Piancoteca nazionale.

Analogamente, nella già citata tavola di Piermatteo d'Amelia, Antonio, benedicente, ha sulle ginocchia un testo aperto in cui si legge: *Quotinienscumque vadis semper Deum per oculis tuis habeas in viis que agis testam omnium sacrarum scripturarum adhibeas in quocumque loco sederi.*

Più interessanti dei generici ammonimenti sono le iscrizioni che ci permettono di risalire alla fonte utilizzata dal pittore o a lui suggerita dal committente: per questo, le parole scritte sul libro dell'eremita possono diventare una preziosa spia per capire quali erano i testi attraverso i quali si diffondeva il culto di Antonio. A tal proposito, in un trittico di scuola marchigiana conservato nella Galleria nazionale dell'Umbria, a Perugia, databile al XV secolo, è ben leggibile, sul volume retto dall'eremita, un ammonimento che, secondo la tradizione, Antonio rivolse ai suoi compagni:

videte fratres [ut] cor ve[st]ru[m] et cogitatio ve[st]ra non vacet in vanu[m] et nec  
seducat vos huius seculi cupiditas [sed] volu[n]tatem Dei et nostram exhortationes  
per o[mn]ia custodite filii mei vocavit nos Deus in ordine Monachorum et  
sacerdotum; [sed] invidiam[us] ut non sit.

Come ha giustamente individuato Kaftal<sup>28</sup>, la fonte di questa iscrizione va identificata nella *legenda breviarum*, testo che abbiamo visto diffusissimo come fonte per i cicli agiografici e che era sicuramente ben noto all'autore del trittico che cita quasi alla lettera, nell'iscrizione sul libro dell'eremita, un passo<sup>29</sup> del discorso rivolto da Antonio ai confratelli dubbiosi se seguire il loro maestro in un luogo solitario lontano dal monastero: ancora una volta la leggenda di Patras si configura come uno dei testi chiave per comprendere l'interpretazione medievale della figura dell'eremita egiziano.

Un discorso simile sulle fonti su cui si basava la conoscenza della leggenda antoniana può essere fatto a proposito di una tavola di Marco Palmezzano (Forlì, Pinacoteca nazionale) raffigurante sant'Antonio abate in trono, tra san Giovanni Battista e san Sebastiano, opera eseguita nel 1496 o 1497 per la cappella della famiglia Ostoli in S. Maria del Carmine a Forlì, di cui faceva parte un Antonio, probabile committente del quadro<sup>30</sup>. Il santo in trono regge un

---

<sup>28</sup> G. Kaftal, *Iconography of saints in central and south italian school of painting*, Firenze, 1965, col. 76.

<sup>29</sup> Noordeloos e Halkin, *Une histoire latine* cit., p. 227, § 3.

<sup>30</sup> La data si ricava per ragioni stilistiche dal fatto che la figura di S. Sebastiano denuncia la conoscenza da parte di Palmezzano della pala di S. Giobbe di Giovanni Bellini avvenuta presumibilmente durante un viaggio veneziano del 1495. Sul trono su cui è assiso Antonio si legge la firma *Marchus de Melotius forliviensis facebat*,

libro aperto in cui è leggibile la frase *UBI ERAS BONE IESU UBI ERAS*, frase già presente nella traduzione evagriana della biografia di Atanasio e poi ripresa e ampiamente diffusa dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine e riferibile al momento in cui Antonio, dopo essere stato tormentato da *innumerabilia demonorum temptamenta*, viene soccorso da Cristo. L'eremita, ricordando gli attacchi subiti dai demoni che lo hanno tormentato, così chiede al Signore: *Ubi eras bone Ihesu? Ubi eras? Quare a principio non fuisti ut me iuwares et vulnera mea sanares?*<sup>31</sup>.

Oltre al *tau* e al libro, l'attributo sicuramente più pregnante, e quello che, nonostante le attuali interpretazioni spesso discordanti, associa immediatamente Antonio all'ordine antoniano è il maiale: l'eremita è l'unico santo ad essere caratterizzato da questo animale, senza che nella sua agiografia sia ricordato alcun miracolo a favore di un maiale che preceda questa iconografia<sup>32</sup>.

L'associazione del santo con l'animale è attestata a partire dal Trecento, in perfetta coincidenza con il momento di massima espansione dell'ordine dei canonici, per cui il privilegio di allevare maiali è attestato dalla metà del Duecento e la diffusione di questa iconografia è perfettamente sovrapponibile a quella degli ospedalieri che, a queste date, sono ben radicati in tutta l'Europa, dal Portogallo all'Ungheria fino all'attuale Lettonia<sup>33</sup>.

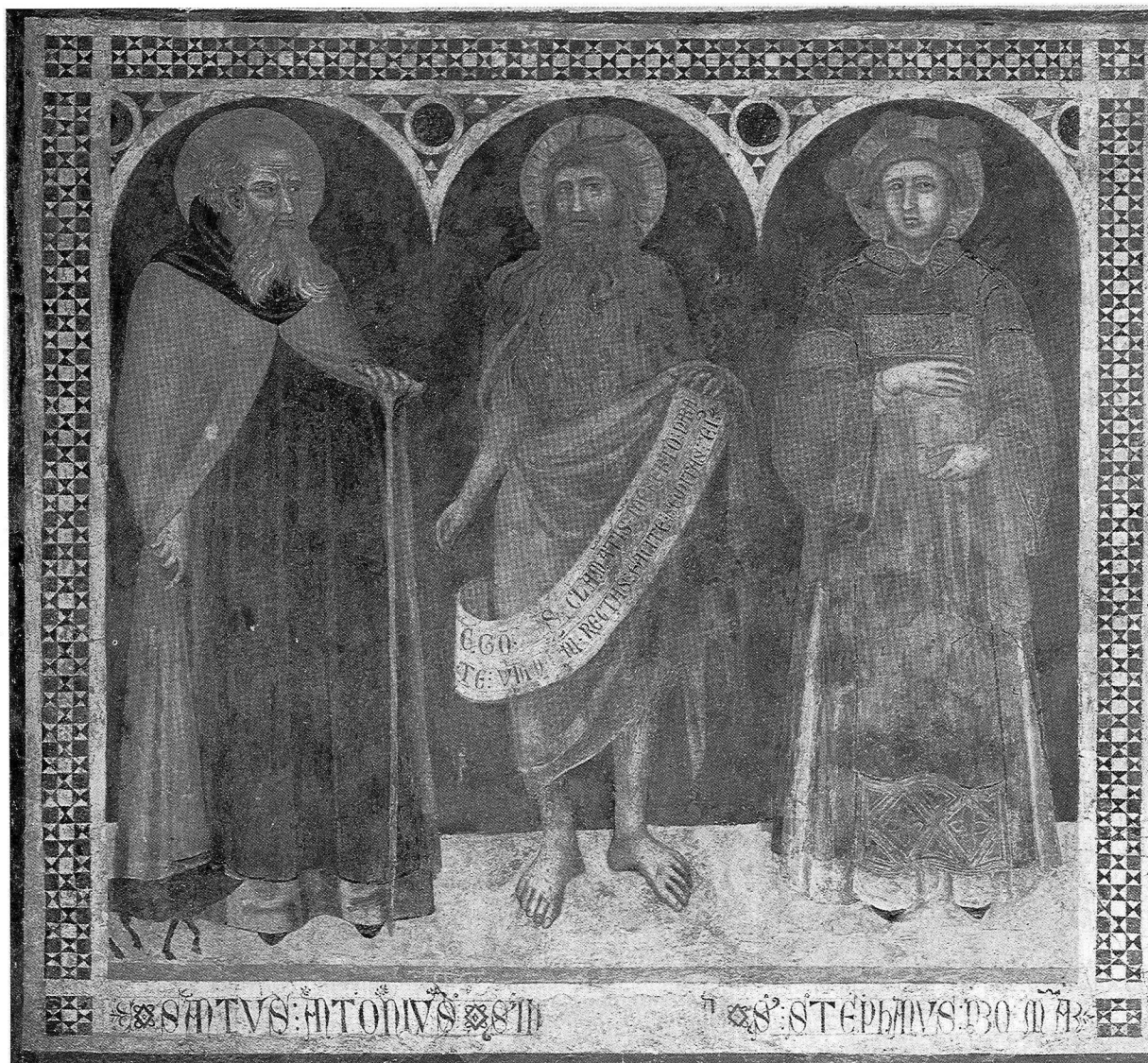
---

iscrizione che fu per lungo tempo ritenuta come la firma di Melozzo da Forlì e dette origine ad un'errata attribuzione. Solo la sua interpretazione come "Marco [scolaro] di Melozzo", ha permesso la restituzione della tavola al Palmezzano. C. Grigioni, *Marco Palmezzano, pittore forlivese, nella vita nelle opere e nell'arte*, Faenza, 1956, pp. 421-425.

<sup>31</sup> Tutte le citazioni dalla *Legenda Aurea* sono tratte da Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, ed. critica a cura di G. P. Maggioni, Firenze, 1998<sup>2</sup>, pp.155-156.

<sup>32</sup> Diverso è infatti il caso di Biagio di Sebaste, l'unico altro santo associato a un maiale. Anche se, infatti, i suoi *Atti* sono tardivi e leggendari, nel caso del santo armeno l'agiografia – non importa se storicamente infondata – precede l'iconografia. Si narra infatti che, scoppiata una persecuzione, probabilmente al tempo di Licinio (307-323) Biagio si allontanò dalla sua sede vescovile, a Sebaste, e andò a vivere in una caverna, dove curava gli animali con il segno della croce. Scoperto tuttavia da alcuni cacciatori in mezzo a un branco di bestie, fu denunciato e imprigionato. Prima del martirio, restituì a una vedova un maialino, sbranato da un lupo: questi ultimi due episodi derivano, rielaborati verso la fine del XIV secolo, da una ballata popolare spagnola, diedero luogo a numerose rappresentazioni di Biagio circondato da animali selvatici, ai quali sta predicando (come nella lunetta di Jaquerio nella cappella dedicata al santo a Ranverso, o mentre fa sì che il lupo riporti il maialetto alla vedova, come in una tavola di Sano di Pietro nella pinacoteca comunale di Siena. È da questa tradizione che è prima agiografica e poi iconografica, che deriva la credenza che Biagio protegga gli animali e in particolar modo i maiali. Si vedano le voci G.D. Gordini, *Biagio di Sebaste* e M.C. Celletti, *Iconografia* in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma, 1963, coll. 157-165.

<sup>33</sup> Si veda L. Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 70-73.



Pietro Lorenzetti, Teoria di santi,  
Castiglione del Bosco, S. Michele.



Bartolo di Fredi, Sant'Antonio,  
Torrita val di Chiana, S. Flora e Lucilla; Montalcino, Museo Comunale.



Una delle prime raffigurazioni del santo accompagnato dal porcellino è un affresco assai rovinato risalente agli inizi del XIV secolo, nella chiesa di S. Sofia, a Benevento: Antonio è rappresentato senza *tau*, ma ai suoi piedi starebbe un maialino, oggi quasi completamente abraso, e già dal Kaftal schedato in forma dubitativa<sup>34</sup>.

Più leggibile è un affresco attribuito a Pietro Lorenzetti nella parete di fondo della cappella di San Michele a Castiglione del Bosco, in cui, a sinistra di un'Annunciazione, sono raffigurati sant'Antonio abate, san Giovanni Battista e santo Stefano. Gli affreschi, scoperti nel 1876, presentano ancora ben leggibili i nomi dei santi e, sotto l'Annunciazione, la scritta CCCXLV TPE ...CLERTIS DIES XVIII MS NOVE[MB]RIS, con la data<sup>35</sup>. Al di là dei problemi filologici – gli affreschi sarebbe infatti l'opera più avanzata di Piero Lorenzetti – per il nostro studio iconografico è significativa la posizione del porcellino: sta avanzando accanto al santo, che, appoggiato al *tau*, pare spostare con la mano destra il tradizionale mantello chiaro per far posto all'animale.

L'iconografia dell'affresco lorenzettiano è quella caratteristica di moltissimi altri affreschi e tavole per tutto il Medioevo: tra due maiali, così come san Macario è tra due leoni nello scomparto gemello, Antonio compare in una tavola, frammento di predella, (già Siena, Pinacoteca Nazionale, ora ricomposta nel Museo Diocesano di Montalcino) proveniente dalla cappella delle Carceri del Palazzo del Comune di Montalcino e parte del Trittico dell'Incoronazione (1388) conservato nello stesso luogo<sup>36</sup>. Un maialino compare, ai piedi della Madonna, accucciato come un cane fedele, nella tavola attribuita dal Boskovitz<sup>37</sup> a Jacopo da Firenze (Fiesole, Museo Bandini); simili a porcospini irsuti sono i maiali nelle tavole di Bicci di Lorenzo (Siena, Pinacoteca nazionale, Trittico di Vertine; Udine, Museo Civico; Princeton, University Art Museum); con la cinta senese bianca sulla schiena è invece il porcellino nella tavola di Guglielmo Veneziano (Recanati, Museo diocesano), firmata e datata 1382, raffigurante la Madonna in trono con bambino, e i SS. Giovanni evangelista, Antonio abate, Andrea apostolo, Cristoforo, proveniente dalla chiesa di S. Maria di

---

<sup>34</sup> G. Kaftal, *Iconography of saints in central and south* cit., col. 76.

<sup>35</sup> Brandi che li studiò dopo la pulitura, fu il primo a riferirli a Pietro Lorenzetti. C. Brandi, *Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti*, in "L'Arte", IV, (1931), p. 332-347). In anni più recenti l'attribuzione è stata sostenuta anche dal Volpe (C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, a cura di M. Lucco, Milano, 1989, pp. 198-199).

<sup>36</sup> P. Torriti, *La pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova, 1977, p. 177.

<sup>37</sup> Boskovitz, *Pittura Fiorentina* cit., p. 397.

Castelnuovo di Recanati<sup>38</sup>. L'elenco potrebbe proseguire con esempi molto simili in cui l'animale è spesso minuscola presenza accanto al saio scuro del santo: la pervasività di questa iconografia, che prosegue per tutta l'età moderna fino ad arrivare ai santini e alle immaginette devozionali ottocentesche, dimostra con chiarezza il ruolo dell'ordine antoniano nell'imporre la loro immagine del santo eremita e nel propagandare un'associazione tra santo e animale che trova le sue radici esclusivamente in un privilegio economico, che forse, come abbiamo ipotizzato, affonda le sue motivazioni in un uso terapeutico del lardo di maiale.

Che l'animale vada collegato all'ordine ospedaliero è suggerito anche da un altro frequente attributo del santo: la campanella. Come confermato, infatti, dalla bolla *Gratiae, immunitates, et privilegia Abbatis conventus fratrum S. Antonii viennen. ordinis S. Augustini e per constitutione Leonis X*<sup>39</sup>, e come attestato da numerosi privilegi contenuti negli statuti cittadini di molti comuni europei, i cosiddetti "porci di santo Antonio" potevano vagare per le città solo *campanibus sonantibus*: la campanella, appesa al collo del maiale, serviva a far riconoscere subito quali erano gli animali degli ospitalieri, e a evitare, annunciando l'arrivo degli animali, spiacevoli incidenti di ordine pubblico. Che la campanella e il maiale fossero strettamente connessi è testimoniato anche da un vocabolo della lingua inglese, il diminutivo *tantony*, che indica sia il maialino più piccolo della nidiata, sia la campana più piccola di una serie<sup>40</sup>. La campanella era utilizzata dai questori antoniani nelle loro raccolte di elemosine, per annunciare il loro arrivo e sollecitare i fedeli alle donazioni: lo attesta già il poeta satirico Guiot de Provins, nel 1208: *Per tout porchascent, per tout quierent: / il n'est citeiz il n'est chastials / ou l'on ne voie lor porceals / d'Escosse jusc'a Antioche; / et si porte chescuns sa cloche / pandue au col de son chival* e ancora *Et sil vont per tout preoichant / et lor campenelle sonant*<sup>41</sup>.

Ecco dunque comparire la campanella in svariate immagini del santo, talvolta appesa al *tau*, talvolta appoggiata ai piedi del santo: basterà citare, a titolo esemplificativo, alcune

---

<sup>38</sup> P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dalle origini al primo Rinascimento*, I, Firenze, 1988, p. 126 e *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di F. Flores d'Arcais e G. Gentili, Milano, 2002, pp. 216-217.

<sup>39</sup> *Bullarum Romanum*, cit., IV, 1, p. 29.

<sup>40</sup> *Il santo dalla barba bianca. S. Antonio Abate nell'iconografia popolare*, a cura di G. Fabbri e C. Contini, Correggio, 2001, p. 4.

<sup>41</sup> Guiot de Provins, *La Bible*, in Id., *Œuvres*, éditées par J. Orr, Genève, 1974, p. 71, vv. 1959-1965 e p. 74, vv. 2029-2030.

raffigurazioni tra le più antiche, trecentesche, come per il caso del maiale, come il trittico (1360-1365) di Angelo Puccinelli da Lucca (Siena, Pinacoteca nazionale) dalla distrutta chiesa di S. Pellegrino a Siena con san Michele in trono e i santi Antonio e Giovanni Battista<sup>42</sup>, il laterale dell'Incoronazione di santa Caterina di Alessandria di Jacopo di Mino del Pellicciaio (Siena, Pinacoteca Nazionale), firmata e datata 1363, dalla Chiesa di S. Antonio in Fontebranda, in cui la campanella è appoggiata ai piedi del santo, la tavola di Bartolo di Fredi (Torrita Val di Chiana, Ss. Flora e Lucilla) con l'Adorazione dei Pastori con sant'Agostino e sant'Antonio (1390-1409 ca.)<sup>43</sup>, l'affresco votivo nella seconda nicchia a destra del Duomo di Orvieto con i Santi Antonio abate e Giacomo attribuito a Cola Petruccioli, o seguace (1390 o 1399)<sup>44</sup>, la tavola di Giovanni da Milano (Williamstown, Georgia, Williams College Museum of Art), decurtata nella parte inferiore e probabilmente segata ai lati, in cui Antonio è rappresentato con campanella, pastorale, *tau* dipinto sul mantello<sup>45</sup>.

L'elenco potrebbe continuare, con esempi tratti dai secoli successivi, a dimostrazione di un'iconografia ampiamente diffusa e ben radicata in tutta l'area di espansione dell'ordine: anche in questo caso nessuna delle opere citate è riconducibile alla committenza dei canonici ospedalieri e la diffusione massiccia di questo attributo è indice del ruolo avuto dagli antoniani nel plasmare l'immagine del santo eremita nell'Occidente europeo.

L'ultimo attributo in ordine di tempo a caratterizzare sant'Antonio abate è il fuoco: sotto i suoi piedi, in mano o sul libro, una fiammella rossa ricorda la malattia ignea a protezione della quale il taumaturgo è invocato. Molte sono certamente le valenze simboliche che potrebbero essere attribuite alla fiamma, memoria delle tentazioni diaboliche e del fuoco della lussuria sconfitto dall'eremita, ma storicamente l'attributo va associato soprattutto all'*ignis sacer* e alla possibilità di guarirne invocando Antonio.

La fiamma appare tardi in collegamento con il santo eremita, tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento ed è assai più rara di *tau*, maialino e campanella: forse, come vedremo, le ragioni di questa tardiva associazione sono da collegarsi a un momento in cui l'*ignis sacer* tendeva a esaurirsi come emergenza epidemica e si sentiva la necessità di richiamare visivamente la sua pericolosità, per rammentare ai fedeli l'importanza della devozione verso il

---

<sup>42</sup> Torriti, *La pinacoteca nazionale di Siena* cit. p. 222.

<sup>43</sup> P. Harping, *The sienese trecento painter Bartolo di Fredi*, Londra, 1993, p. 129.

<sup>44</sup> R. Van Marle, *La scuola pittorica orvietana del '300*, in "Bollettino d'Arte", ser. 2a, III (1923), pp. 305-335.

<sup>45</sup> *Giovanni da Milano*, a cura di L. Cavadini e M. Gregori, Milano, 1980, p. 56.

santo e gli attributi ignei sono da collegare al rischio, per coloro che oltraggiavano Antonio, di ammalarsi di fuoco sacro.

L'immagine più antica in cui il nostro santo appare caratterizzato dall'attributo della fiamma è un affresco di anonimo maestro, nella chiesa bergamasca di S. Nicolò ai Celestini, datato 1393 e raffigurante una teoria di santi<sup>46</sup>: Antonio appare appoggiato al suo caratteristico *tau* e, con la mano lasciata libera dal bastone, regge una fiammella e già in questo caso è come se il santo tenesse il fuoco pronto a scagliarlo contro i suoi detrattori.

Sempre all'ambito alpino appartiene un affresco votivo conservato nella chiesa di S. Giovanni a Quarona, riferibile a scuola piemontese del XV secolo<sup>47</sup>: Antonio, sicuramente identificabile dai numerosi attributi, ha la lettera *tau* cucita sul mantello, si appoggia al caratteristico bastone a cui è appeso una campanella e regge in mano una fiamma. Di fronte a lui sono inginocchiati alcuni pellegrini o devoti, dal capo coperto da un cappuccio, che portano, come il loro patrono, il simbolo della congregazione antoniana cucito sulla veste: in questo caso, sicuramente più evidente la valenza taumaturgica della figura dell'asceta per coloro che ne invocano la grazia.

L'attributo del fuoco appare diffuso principalmente in Italia settentrionale, anche se non mancano alcuni esempi provenienti da altre regioni italiane: questa concentrazione geografica non può non richiamare alla mente la diffusione endemica dell'*ignis sacer*, legata alle aree geografiche in cui era prevalente il consumo della segale. Questo ovviamente non significa che sant'Antonio non fosse mai raffigurato con la fiamma in Italia centrale o meridionale, ma aiuta a confermare la nostra ipotesi che il fuoco fosse associato soprattutto ai sintomi della malattia di cui l'eremita era considerato protettore: la diffusione di questo particolare tipo di iconografia ci fa riflettere sugli orizzonti di attesa e le esigenze devozionali di un universo che vede nel santo l'aiuto concreto contro una malattia che flagella la popolazione.

Fatta questa premessa, per concludere l'analisi dell'attributo iconografico del fuoco, si può ricordare la pala dell'altare maggiore dell'Oratorio di S. Antonio abate a Volterra, eseguita nel 1442 da Priamo della Quercia<sup>48</sup>. Al centro, sotto un arco trilobo, dai cui pennacchi sporgono le mezze figure dei santi Cosma e Damiano (due santi, e certamente non è un caso,

---

<sup>46</sup> Recanati, *Bergamo* cit., p. 217.

<sup>47</sup> G. Kaftal, *Iconography of saints in the painting of north west Italy*, Firenze, 1985, col. 79.

<sup>48</sup> G. de Nicola, *Studi sull'arte senese, Priamo della Quercia*, in "Rassegna d'Arte", XVIII (1918), pp. 69-74.



Piramo della Quercia, Sant'Antonio,  
Volterra, Oratorio di S. Antonio.





Cola dell'Amatrice?, Sant'Antonio, Roma, Galleria Colonna.

tradizionalmente associati all'esercizio della medicina), sta sant'Antonio abate in trono, benedicente, con maiale e campanella, mentre ai suoi piedi tre minuscoli uomini sono affaccendati a caricare di sacchi due asini. Secondo Cinci<sup>49</sup>, la tavola proverrebbe dalla residenza della Dogana del Sale e questa originaria collocazione spiegherebbe l'occupazione delle figurine che si muovono alla base del dipinto, che sarebbero intente a trasportare sacchi di sale. Nella tavola di Volterra Antonio appare ben riconoscibile per tutti i tradizionali attributi: al suo fianco, sul gradino su cui è seduto, stanno una campanella e un maialino, mentre con la mano sinistra regge un volume rilegato. Il fuoco compare sotto forma di vivace fiammella, in un angolo, ai piedi del santo.

Interessante è l'iconografia di un affresco nella pieve vecchia di Ginestreto (Pesaro), datato da un'iscrizione al 1477<sup>50</sup>, in cui il santo porta il fuoco in una specie di cornucopia, come se lo recasse, quasi nuovo Prometeo, in dono, invece che proteggere dagli effetti devastanti di una malattia ignea.

Ben più visibile è l'attributo igneo in una tavola del secolo successivo conservata a Roma, nella Galleria Colonna e dalla discussa attribuzione a Cola dell'Amatrice. Il dipinto, pannello di uno smembrato polittico, mostra Antonio che regge, con una mano, il libro e la campanella e, con l'altra, il fuoco<sup>51</sup>.

Le facoltà taumaturgiche dell'eremita della Tebaide non sono tuttavia associate solamente alla protezione contro l'*ignis sacer*, ma anche, più in generale, contro ogni tipo di malattia epidemica: Antonio, infatti, compare spesso da solo o in associazione con altri santi, in particolare Rocco e Sebastiano, come protettore contro la peste e in alcuni casi si può persino dimostrare che la raffigurazione del nostro santo corrispondesse a ben precisi periodi di emergenza sanitaria.

Sicuramente il patronato di Antonio contro le pestilenze deriva per analogia dalla sua protezione contro il fuoco sacro, ma non è escluso che anche l'iconografia del santo con l'attributo del *tau* e del fuoco abbia influito su questa interpretazione. Il *tau*, infatti, con cui l'eremita è quasi sempre rappresentato, ha, come si accennava, una forte valenza apotropaica, che gli deriva, secondo un passo del profeta Ezechiele (9,4), dall'essere stato utilizzato da Dio

---

<sup>49</sup> A. Cinci, *Guida di Volterra*, Volterra, 1885, p.135.

<sup>50</sup> *Il restauro degli affreschi nella pieve vecchia di Ginestreto*, a cura di M.R. Valazzi (Quaderno della fondazione Scavolini, 7), Pesaro, 1993, p. 67.

<sup>51</sup> A. Massimi, *Cola dell'Amatrice*, Rieti, 1939, tavola 33.

per segnare sulla fronte i giusti che l'angelo sterminatore risparmierà. Non è escluso, quindi, che Antonio sia stato associato agli altri *Pestheiligen* anche per le valenze simboliche associate al suo attributo.

Un caso assai emblematico in cui il nostro santo viene raffigurato con lo scopo preciso di proteggere una comunità dalla peste, è quello della Maestà di Lippo Memmi, affrescata nel 1317 nella Sala di Dante del Palazzo del Popolo o Palazzo Nuovo del Podestà a San Gimignano, grandiosa replica della Maestà del 1315 dipinta da Simone Martini nel Palazzo Pubblico di Siena. Negli ultimi anni del XIV secolo fu commissionato a Bartolo di Fredi l'allargamento dell'affresco con l'aggiunta di una coppia di santi alle due estremità e il rifacimento della fasce decorative verticali. Sul lato sinistro vennero aggiunte le figure di santa Fina, patrona cittadina, e sant'Antonio, raffigurato con il libro, il *tau* e un maialetto ai piedi, la cui presenza è giustificata nella seconda metà del Trecento come protettore della peste<sup>52</sup>.

A questo proposito è interessante analizzare una tela, che probabilmente fu utilizzata come standardo processionale, recentemente restaurata e conservata a S. Sisto di Piandimeleto. Eseguita da un pittore attardato, che agli inizi del XVII secolo utilizza ancora il modulo del santo stante, dallo sguardo fisso, l'opera fu commissionata da Francesco Annibale Cerdoni, uno dei maggiorenti del comune di S. Sisto di Piandimeleto, nel Montefeltro, in occasione dell'emergenza annonaria che nel 1608 colpì la zona<sup>53</sup>. Il santo, raffigurato come un abate, con mitria e pastorale, presenta tutti i caratteristici attributi, il libro, il fuoco, la campanella, il maiale dalla cinta senese e ai suoi piedi avanzano un galletto<sup>54</sup>, un uomo a cavallo e un

---

<sup>52</sup> *Mostra di Opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, II, scheda a cura di Luciano Bellosi, Genova, 1981, p. 31.

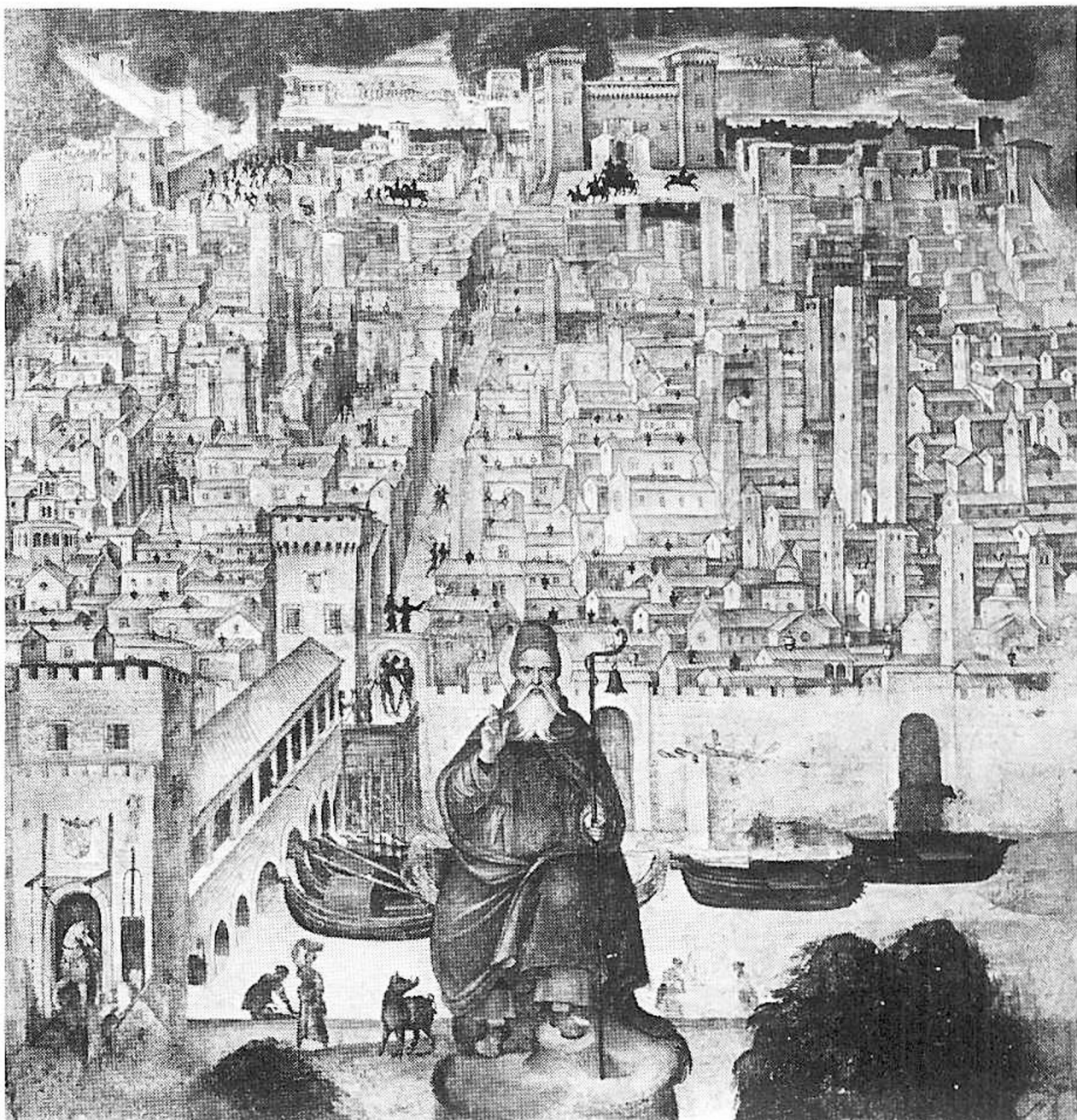
<sup>53</sup> Queste informazioni sono state raccolte al convegno "Arte da salvare, arte da conoscere. Presentazione al pubblico del restaurato S. Antonio abate" tenutosi a San Sisto di Piandimeleto l'1 ottobre 2002, con la partecipazione di Girolamo Allegretti (Società di Studi storici del Montefeltro) e di Umberto Longo, (Università La Sapienza, Roma).

<sup>54</sup> La tela di S. Sisto non è l'unico caso in cui il nostro santo appare associato ad un galletto: l'animale compare anche, a fianco del consueto maiale, nell'affresco di Tiberio d'Assisi (Spello, Chiesa di san Lorenzo) recante l'iscrizione con la data MDXVIII QUESTO LA FACTO FARE FRANCESCO DE GIRONAMO E LA COMPAGNIA e raffigurante sant'Antonio abate benedicente (F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, Milano, 1989, p. 327). Del resto il gallo è un'offerta devozionale ricorrente, come testimoniato da numerose incisioni: per fare solo un esempio, oltre alla già citata xilografia di Monaco, basti ricordare l'incisione S. 1225, conservata a Philadelphia, che presenta il santo tra due offerenti che portano rispettivamente un galletto e un maiale. (*German single-leaf woodcuts* cit., S. 1225, p. 280).



Anonimo, Sant' Antonio,  
San Sisto di Piandimeleto, San Sisto.





Maestro di S. Agnese, Sant'Antonio protegge la città di Pavia,  
Pavia, S. Teodoro (foto antecedente allo strappo).



minuscolo contadino che accompagna due mucche che paiono, con il muso rivolto al santo, invocarne l'aiuto.

Di tenore assai diverso, ma pur sempre appartenente alla categoria delle immagini devozionali, è un affresco attribuito a Bernardino Lanzani o al cosiddetto Maestro di S. Agnese, a Pavia, nella chiesa di san Teodoro: la protezione del santo è invocata per tutta la città, in un momento storico assai critico. L'affresco raffigura sant'Antonio abate seduto, benedicente, con il *tau* a cui è appesa la campanella e un maiale al fianco, e alle sue spalle una straordinaria visione della città di Pavia, città che il santo è invocato a proteggere dall'assedio dei Francesi del 1522, al cospetto dell'Eterno e dei santi Teodoro, Siro e Agostino. Per le particolari facoltà taumaturgiche attribuite all'eremita, si può ipotizzare che Antonio sia chiamato a difendere la comunità cittadina non solo dalle stragi e dalle devastazioni, ma anche dalle epidemie che erano solite colpire le città stremate da lunghi periodi di assedio, o forse anche dal pericolo che i nemici la incendino. La raffigurazione, grandioso *ex voto* civico nato per ragioni di contingenza storica, è databile al 1522 o a un momento immediatamente successivo<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Dal punto di vista filologico bisogna anche ricordare che dell'affresco esistono due redazioni, apparentemente eseguite nello stesso periodo e dallo stesso pittore: quella sottostante, incompiuta, venne rivelata da un distacco del 1956. Secondo un'ipotesi assai probabile, i committenti, insoddisfatti della veduta cittadina della prima versione, chiesero al pittore di ridipingerla, inquadrandola attraverso un obiettivo di focale più corta. L'immagine ebbe una notevole fortuna dal punto di vista storico urbanistico, per la sua assai precisa definizione dello spazio cittadino, con le case, le torri, le chiese, l'assetto viario riprodotti in "un'analitica definizione della struttura urbana, come in una pianta". Questo insolito soggetto, che da sempre ha affascinato gli storici dell'urbanistica e della cartografia, ha causato però la perdita della visione d'insieme dell'opera, che spesso, a seguito anche dallo strappo che ha interessato la sola porzione della veduta di Pavia, non è stata analizzata nella sua totalità, in rapporto con le restanti decorazioni della cappella. M. Ferretti, *Casamenti seu Prospective*. *Le città degli intarsiatori*, in C. De Seta, M. Ferretti, A. Tenenti, *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale* con prefazione di A. Chastel, Milano, 1986, p. 80, nota 23.

## Interpretazioni e risemantizzazione degli attributi

Chiariti quali sono gli attributi del santo e qual è il loro significato è interessante vedere in che modo essi furono interpretati, nei secoli, da coloro che descrissero l'iconografia di Antonio. Nell'*Antoniana historiae compendium*, la prima storia dell'ordine antoniano, pubblicata, come si è visto, nel 1543 da Aymar Falco, due capitoli, in conclusione della prima parte dedicata alla figura del santo patrono, sono consacrati a illustrarne l'iconografia. Nel primo, *De ratione imaginis, qua vulgo eiusdem beatissimi patris memoria solet representari*<sup>56</sup>, dopo alcune righe introduttive sull'uso delle immagini sante nella chiesa cattolica e alla loro funzione, *ad memoriam et recordationem sanctitatis aliorum, qui virtutibus in sancta dei ecclesia excelluerunt, imagines iure optimo vulgi oculis exhibendas*, che riprende la definizione gregoriana delle immagini come *littera laicorum*, Falco descrive l'aspetto di Antonio e il suo abito, così come è tramandato dal primo biografo:

Proinde quantum ad rem presentem attinet, in huius beatissimi patris imagine apre industrieque expressa, libet intueri, in ipsa facie et figura, in senili vultu divianm quandam gratiam, necnon hilaritatem, affabilitatem, et comitatem agnoscere. Quibus, Athanasio teste, sanctissimus hic pater peditus fuisse memoratur. Tum deinde eremitice vitae professionem, quam ipse a prima semper aetate est sectatus, prolixa pene ad umbilicum barba demonstrat. Canicies quoque venerenda longevam, ut pote centum quinque annorum protestatur etatem. Vestimentorum autem illius hanc arbitror formam extitisse. In primis id quo interius ad carnem utebatur, cilicinum vestimentum oblongum super quo aliud, que melotes dicebatur, ex hispidis caprarum pellibus confectum erat. Superior vero amictos, seu supremum indumentum pallium erat laneum, distinctum, sive chlamis longa absque manicis undique clausa modicis dumtaxat fissuris seu apertionibus ab utroque latere ad brachia, cum opus erat, exerendum relictis. Cui etiam constitutum inerat caputiolum, contegendo capiti accomodatum<sup>57</sup>.

Assai interessante è la condanna dell'uso di far vestire Antonio con gli abiti di moderni ordini monastici, o con la tonsura, dettaglio che abbiamo visto molto frequente:

---

<sup>56</sup> Aymar Falco, *Antoniana historiae compendium*, Lyon, 1543, fol. 25v.

<sup>57</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., fol. 25v.

nonnulli errore ducti adsunt flocum aut quidpiam ex habitu monachali nostrorum temporum, alii clericalem vel monachalem rasuram, alii stolam: que omnia veritatem ipsam solícite discutientibus haud dubie preter rationem appposita dignoscuntur<sup>58</sup>.

Dopo la descrizione dell'aspetto e dell'abito lo storico passa a descrivere gli attributi: il suo parere è assai interessante perché è interno all'ordine e consente di verificare le nostre ipotesi sull'origine storica dei simboli antoniani.

Il primo ad essere considerato è il libro, quello che abbiamo definito meno significativo a caratterizzare l'eremita, perché comune a molti santi: Falco lo collega a un generico richiamo a un libro di orazioni e preghiere, a sottolineare l'atteggiamento devoto di Antonio, che tuttavia, non possedeva volumi, ma doveva conoscere a memoria i testi sacri.

additus est in manus libellus, qui iugem precum et orationum instantiam significet: quamquam prescripta aliqua orationum formam illum nequaquam usum fuisse putem, sed prout mente animoque conceperat, et res ipsa exposcebat simpliciter ex tempore cum deo loquutum. Potest is quoque libellus non impertinenter signare Antonium ipsum, ob conscriptas ab eodem apostolici sermonis sensusque epistolas fuisse inter ecclesiasticos scriptores adnumeratum<sup>59</sup>.

Il *tau* è invece ricondotto espressamente al simbolo scelto dai canonici, pur se tra qualche imbarazzo, come se lo storico notasse l'anacronismo nel rappresentare l'eremita con un attributo scelto da una congregazione religiosa molti secoli dopo la sua morte: dopo aver confessato l'impossibilità di giudicare se Antonio portasse sul suo pallio il *tau* celeste, si crea un legame con il bastone che sicuramente l'asceta utilizzò quando, ormai molto anziano, si mise in viaggio verso Paolo, senza tralasciare i possibili legami con la tradizione ebraica e greca in cui la lettera T, come si è visto, riveste importanti valori.

preter illa que supradicta sunt, nequaquam silentio pretereundum est in huius almi confessoris expressa similitudine seu imagine conspicuum esse vivifice potentie signum, ad formam *Tau* litere figuratum, quo tota religio eiusdem sancti a primaria eius institutione peculiariter fuisse noscitur insignitam. Verum quam id ratione factum ac institutum fit, alio loco plenius explicabimus. A nullo certe, quod

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Falco, *Antonianae historiae compendium* cit., fol. 26r.

equidem sciam, proditum est ipsum beatissimum Antonium, dum in humanis ageret, tale in suo pallio gestasse signaculum. Verum non improbabiler creditum est baculum, quo sanctus hic senex utebatur, ad *Tau* litere similitudinem formatum extitisse. Est autem ipsa *Tau* litera apud Grecos hunc in modo T figurata. Baculus autem illam habens formam vulgari vocabuli potentia dici solet.

Dopo queste spiegazioni Falco introduce però un legame con uno degli episodi narrati da Alfonso lo spagnolo: è un passaggio denso di significato, una sorta di anacronistica confusione tra le cause e le conseguenze, perché si cerca di far risalire l'origine di un attributo a un testo agiografico, che invece con ogni probabilità nacque *dopo* l'iconografia stessa, traendo spunto proprio da un simbolo che appare assai frequentemente nelle rappresentazioni iconiche del santo.

Porro si fidem censemus adhibendam, Alphonsus de quo supra meminimus<sup>60</sup>, est autor beatissimum Antonium suo per Andream prepositum misso baculo, eoque posito super filio Lucii mortuo, ipsum suscitasse. Asserit insuper idem Alphonsus, quod cum ante ostium habitaculi beati Antonii quidam iaceret exanimis, et Antonius illum dormire putans, volensque eundem ad orandum excitare, suo baculo tetigisset, ille statim a mortuis surrexit. Sic etiam Heliseum propheta baculum suum tradidisse legitur puero suo Giesy, ad mortuum filium Sunamitis suscitandum<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Si ricordi il giudizio cauto che Falco aveva espresso sulla credibilità delle leggende di Alfonso (vedi sopra p. 157), che a proposito dell'iconografia sono tuttavia ampiamente sfruttate per giustificare attributi che lo storico non riesce a spiegare altrimenti.

<sup>61</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., fol. 26v. Falco fa riferimento a un passo del libro dei Re (II, Re, 4, 10-38), in cui in realtà il bastone del profeta Eliseo si rivela inefficace per la guarigione del figlio della Shunamita: "il fanciullo crebbe e un giorno, essendo andato dal padre tra i mietitori, gli disse: "la mia testa, la mia testa!". Questi ordinò a un giovane di portarlo dalla madre; il fanciullo giacque sulle ginocchia di lei fino a mezzogiorno e morì. (...) Allora Eliseo disse a Ghekhazi: "cingiti i fianchi, prendi in mano il mio bastone e mettili in cammino. Se troverai qualcuno non salutarlo e non rispondere a chi ti saluta. Porrai il mio bastone in fronte al fanciullo". Ma la madre del fanciullo disse: "per la vita di Jahve e della tua anima, io non ti lascerò!" Eliseo perciò si alzò e la seguì. Ghekhazi però camminò innanzi a loro e pose il bastone in fronte al fanciullo: nessuna voce, nessun segno! Andò incontro a Eliseo e gli riferì: "il fanciullo non si è destato". Eliseo arrivò alla casa ed ecco il fanciullo era morto, coricato sul suo letto. Entrò, chiuse la porta dietro loro due e pregò Jahvè. Poi salì, si distese sul fanciullo, pose la bocca sopra la bocca di lui, gli occhi sopra gli occhi di lui, le palme sopra le palme di lui e si curvò sopra. Il corpo del fanciullo si riscaldò. Si alzò e camminò qua e là per la stanza, poi salì di nuovo e vi si curvò sopra. Il fanciullo starnutì sette volte e aprì gli occhi".

Dopo questa precisazione, che ricerca una fonte agiografica per giustificare un'iconografia assai diffusa, le ultime parole dello storico riguardano la natura dell'attributo, che è più corretto utilizzare come vero bastone, che come stemma sulla veste del santo:

hoc igitur signum *Tau* potius in baculo quam in pallio huius beatissimi patris designandi esse videtur, quamvis postmodum eiusdem gloriosi confessoris religio signum ipsum in palliis et vestibus gestandum censuerit prout latius opportuno loco referemus<sup>62</sup>.

Meno problematica è la spiegazione dell'attributo del fuoco, che è immediatamente collegato alla capacità taumaturgica di Antonio e alla malattia che porta il suo nome:

quo autem ignis figura plerumque imagini huius sanctissimi patris addita cernitur, id ipsum ad miraculorum contestationem divinamque illi attributam gratiam declarandam nulli dubium est pertinere. Universi nanque orbis confessione, frequentissimaque miraculorum comprobatione compertum est eam a Christo gratiam beato Antonio esse collatam, ut per eius intercessionem membra sacro igne tacta et perusta refrigerentur atque liberentur. Unde in ecclesiastico officio dicitur: Deus qui concedis obtentu beati Antonii morbidum ignem extingui, et membris egris refrigeria prestari, et cetera. Ac iterum magnum egris imperantem servo dedit dominus, et cum iubet, ubi nature fiat morbi terminus, et tollatur infernalis herpes estiomenus, et cetera<sup>63</sup>.

Più difficile appare per Falco spiegare l'associazione con il maiale: l'imbarazzo dello storico antoniano può forse apparire strano, e ingiustificato il suo tentativo di ricondurre l'attributo al miracoloso risanamento del porcellino a Barcellona se si considera che è lo stesso Falco, in un passo sempre dell'*Antoniana historiae compendium*, a informare il lettore della consuetudine antoniana di allevare maiali:

Hoc loco antiquis documentis<sup>64</sup> testatum reperio non esse novi moris, ut huic religioni per urbes, castella, et oppida sues tenere liceat publice nutriendos:

---

<sup>62</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., fol. 26r.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> L'autore sta riferendo dell'anno 1218: come si è visto la nascita del privilegio deve situarsi alla metà del XIII secolo, se una bolla di Clemente IV dà la consuetudine come già esistente nel 1265 e nel 1297 Bonifacio VIII, fondando l'ordine, parla di una *antiqua et approbata consuetudine*. Si veda Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale* cit., pp. 154-158.



siquidem haud dubie constat id iam per trecentos et eo amplius annos obtentum  
atque observatum extitisse<sup>65</sup>.

Eppure, quando lo storico deve descrivere gli attributi di Antonio, nessun cenno è fatto all'attività di allevamento degli animali da parte dei canonici: è il primo sintomo di una sorta di rimozione delle ragioni storiche che hanno portato gli interpreti a non comprendere le vere ragioni di una diffusissima iconografia.

Scrive infatti Falco, affermando, contro ogni ragione storica, che l'usanza di raffigurare Antonio con un maiale ai piedi partì dalla Spagna:

illud insuper nequaquam pretereundum est quanam ratione ad pedes beatissimi viri  
sus depicta, seu porcus effigiatus sit. Ad commonendos procul dubio mortalium  
animos nonnunquam deus signa et prodigia in brutis ostendit. Asina Galaam  
propheta loquuta est. Bos tandem in romano agro, aliaque permulta huiusmodi  
legitur mirabilia. Itaque Alphonsus scribit apud civitatem Barchinonem cum beatus  
Antonius illuc miraculose translatus, ante fores regii prepositi staret incognitus,  
quandam suam unum ex fetibus seu porcellis quos non procul enixa fuerat,  
claudum et invalidum ore apprehensum gestasse, antequam pedes viri sancti  
detulisse, quo ibidem reposito sus ipsa quibus poterat modis opem ac medelam  
implorare videbantur, vociferans et grunniens: quamobrem multis hoc factum  
spectantibus et mirantibus salutifere crucis signo per virum dei facto, protinus  
curam egri animalis fuisse subsecutam: eoque miraculo ipsum divum patrem fuisse  
agnitum, atque ad regem gravi infirmitate laborantem perductum, quem etiam dei  
beneficio pristinae dicitur restituisset sanitati, illumque cum civitate ipsa ad veri dei  
cultum instruxisset. Quapropter rationem illius homines, ad rei geste memoriam,  
dicti sanctissimi patris imaginem exprimentes, ad pedes illius suam addiderunt:  
quod subinde ad alios derivatum est<sup>66</sup>.

È proprio questa curiosa iconografia a spingere una *vidua, in Novariensi agro* – sono ancora le parole di Falco, che dichiara di conoscere direttamente l'episodio che va a raccontare *nostra memoria* – che ha abbandonato i suoi *obesos sues* per la minaccia della peste, a raccomandare gli animali a sant'Antonio: *ut ipsa rereferebat mentem illius valde permovebat*

---

<sup>65</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., fol. 60r.

<sup>66</sup> Ibid., fol. 27r.

*effigies suis, quam ad pedes imaginis viri sancti conspexerat*<sup>67</sup>. Ritornando alla sua dimora *post triginta et amplius dies*, la donna, le cui preghiere sono state esaudite, trova la casa *intactam* e i maiali, *quasi optime pastos reperit incolumes*<sup>68</sup>.

L'ultimo attributo ad essere analizzato dallo storico è la campanella, ricondotta questa volta alla sua vera ragione storica, l'uso dei questori antoniani di portare dei sonagli per annunciare il loro arrivo:

additum est postremo imagini almi dei confessoris tintinnabulum seu campanula non alio profecto ratione, quod quia campanule usum ab antiquo sedes apostolica religionis sancti Antonii peculiariter legitur concessisse ut nuncii eiusdem illo signo in locis quibuslibet suum testentur adventum<sup>69</sup>.

Eppure anche in questo caso l'autore ritiene utile citare un testo agiografico, la *legenda breviarii*, a cui aveva già peraltro dichiarato di prestare poca fede<sup>70</sup>, in cui si mette in relazione l'attributo con la campanella che il primo dei cammelli portati dal re di Palestina porta al collo, per guidare il branco nel deserto.

L'angelo travestito da pellegrino aveva infatti consigliato al re:

“audi, rex consilium meum. Iuve venire camelos tuos et inpone super eos omnia que sunt necessaria hominum tam ad manducandam quam ad bibendum et induendum vel operandum, et quidquid ad usum monachorum pertinet, et fac egredere eos foras portam civitatis et unus ex illis camelis primitarius fac appendere squillam, ad collum eius, et dirige illos in exitu viarum. (...)” Et sine custodia ambulaverunt festinanter per deserta montium et concava vallium, in quo nondum fuerunt viam. Sic pervenerunt ad illum locum beati Antonii. Erant autem servi Dei nimis afflictis fame per dies multos. Stentes vero in orationem, audivit sanctus Antonius quasi squillam sonantem, qua primitarius erat camelus. Dixit beatus Antonius fratribus suis: “non audistis aliquam rem sonantem?” Fratres vero respondentes dixerunt: “miramur in te cur talia loqueris. Tam longius per herema huc venimus, non audivimus nec vidimus aliud nisi temptator maligni. Et tu, quomodo sonitu hic quasi squillam audisti?”. At ille dixit: “vere audivi ut squillam

---

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibid.*, foll. 27r-27v.

<sup>70</sup> Vedi sopra pp. 154-156.

in monte hoc”. Hec autem dicente, intraverunt ad orationem; et cum finita fuisset eorum oratio, exierunt foras dixeruntque ad beatum Antonium: “ecce pater hoc quod tu primitus nobis audisti, modo credimus quia sic est”<sup>71</sup>.

A questo episodio fa dunque riferimento la spiegazione di Falco, che a proposito dell’attributo del *tintinnabulum* scrive:

nonnullis tamen creditum est hoc idcirco factum esse quia rex Palestiniorum camelos rebus ad victum necessariis onustos, sine aliquo ductore, per magnam eremi vastitatem incerto itinere ad beatum Antonium, tintinnabulis seu campanulis ad colla eorum appensis, fertur destinasse, ut errantibus ipse Antonius pro excipiendo commeatu posset occurrere<sup>72</sup>.

Cinquant’anni dopo la composizione dell’opera di Falco, l’iconografia e gli attributi di sant’Antonio vengono diffusamente descritti e trattati da un teologo di Lovanio, Jean Vermeulem, noto con il nome di Molanus (1533-1585), nel suo *De picturis et imaginis sacris*, pubblicato per la prima volta nel 1570 e poi riedito, postumo, con il titolo *De historia SS. Imaginum*, nel 1594: il volume strettamente legato al decreto tridentino sulle immagini (3 dicembre 1563) e alla condanna cattolica dell’iconoclastia calvinista, nasce in un contesto storico particolare, in cui le gerarchie cattoliche avvertono la necessità di disciplinare e giustificare le immagini sacre: la stessa facoltà di Lovanio in cui lavora l’autore è impegnata attivamente nella lotta contro i protestanti e nella messa in pratica delle indicazioni conciliari. Il trattato di Molanus si divide in tre parti ben distinte, un discorso contro gli iconoclasti, pronunciato nel 1568 dall’autore, all’École des arts di Lovanio, un’analisi dei precetti emersi dalle discussioni dei padri conciliari e un terzo libro, assai ampio, in cui, in una sorta di manuale per i committenti di opere d’arte religiose, l’autore analizza, secondo il calendario, le principali iconografie dei santi venerati dalla Chiesa cattolica<sup>73</sup>.

Nel capitolo dedicato a sant’Antonio il primo attributo a essere analizzato è il fuoco, che però è ricondotto in prima istanza a generico patronato contro il fuoco infernale, con riferimento a un passo di Tommaso d’Aquino che già i libri illustrati citavano come fonte, e solo

---

<sup>71</sup> P. Noordelos, F. Halkin, *Une histoire latine de S. Antoine. La “Légende de Patras”*, in “Analecta Bollandiana”, LXI (1943), pp. 231-232.

<sup>72</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., fol. 27v.

<sup>73</sup> Per la biografia di Molanus e per il contesto storico in cui scrive l’autore si veda F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel, *Introduction*, in Molanus, *Traité des saintes images*, Paris, 1996, I, pp. 10-80.

secondariamente alla protezione taumaturgica, non più specifica contro l'ergotismo, ma generica, contro l'*ignis pestis*:

et in primis sancto confessori ignis appingitur, quia darum est illi patrocinari ad ignem infernalem. Hanc enim causam (sic) assignat Thomas Aquinas. Quibus adjicio secundam, et fortassis primariam causam, quod multos liberet ab igne pestis. Quo spectat collecta multarum ecclesiarum, quae habet, quod Deus concedat obtentu beati Antonii confessoris sui morbidum ignem extinguere. Eandem ob causam multis locis in ostio domus appingitur, ut obtinere dignetur a Deo ne pestis<sup>74</sup>.

Più complesso appare evidentemente per il teologo spiegare l'associazione del santo con il maiale, giustificata prima con un la protezione di Antonio per gli animali, trasformando ancora una volta la causa – l'iconografia – nella conseguenza di un patronato che nasce probabilmente proprio stimolata dalla raffigurazione dell'asceta con un porcello, e poi con un supposto riferimento alle tentazioni demoniache, in relazione a un passo di Gregorio Magno che, a proposito della dedica di una chiesa ariana, racconta la miracolosa apparizione di un maiale diabolico. Solo di sfuggita è nominata l'usanza di allevare un maiale a spese della comunità e di intitolarlo al santo eremita, usanza sicuramente da collegare con i "maiali di sant'Antonio" cresciuti dai canonici regolari e lasciati scorrazzare liberamente nelle città:

itidem porcus appingitur, ut plebei doceantur animalia sua eius intercessione a malo preservari. Nam in huius beneficii implorationem ac protestationem porcus plerique locis alitur a communitate, quem nominant sancti Antonii porcum. Fieri etiam potest quod maiori nostri dum primum porcum ei potius quam aliud animal appinxerunt, non huc respinxerint, sed ad daemonum insultus, quos perpressus est. Daemones enim per porcos convenienter significantur. Hinc quando Arrianorum Ecclesia Romae Catholica consecratione dedicabatur, porcus ex ea exiit invisibilis quidem, sed qui omnes per quos transiit in admirationem commovebat. Quod idcirco, ait Gregorius, in divina pietatis ostendit, ut cunctis patefeceret, quia de loco eodem immundus habitator exiret<sup>75</sup>.

Legato a origini assai più popolari è invece, secondo Molanus, l'attributo della campanella :

---

<sup>74</sup> Molanus, *Traité des saintes images*, Paris, 1996, II, p. 255.

<sup>75</sup> Ibid., pp. 255-256.

porro sicut maiores nostri memorias sanctorum invisentes, libenter pro se conferebant parvam sancti Imaginem, sic etiam pro pecoris suis, collo alligandam nolam ex memoria sancti Antonii conferebant, protestantes hac rationem quod meritis sanctis confessoris petebant, et confidebant, animalia suorum praeservatum iri a peste<sup>76</sup>.

Gli ultimi due attributi a essere analizzati sono il libro, collegato alla capacità di Antonio di imparare a memoria i testi sacri, e il *tau*, la cui presenza è associata al bastone portato dall'eremita in viaggio verso Paolo, e a gesti antidemoniaci narrati da Atanasio e la cui forma, con notevole cautela, è connessa all'origine egiziana dell'asceta e messa in relazione con la *potentia* dell'ordine antoniano:

liber in manibus (nam hunc nonnulli appingunt) significat quod sanctus et perfectus vir, Aegyptius monachus, fine ulla scientia litterarum, scripturas divinas et memoriter audiendo tenuisse, et prudenter cogitando intellexisse praedicetur. Appingunt etiam *Tau* signum crucis, nam eo fortiter restitit demonum insultibus: Athanasius enim refert eum daemonibus dixisse, cur frustra nitimini? Signum enim crucis et fides ad Dominum inexpugnabilis nobis murus est. Legitur quoque apud eundem Athanasium pulcerrimis eius de cruce sermo ad Philosophos, quibus etiam presentibus vitali signo crucis demones expulit. Et Hieronimo teste in vita Paulli (sic), videns hominem equo mixtum (id est hippocentaurum) salutaris impressione signi armabat frontem. Sunt enim ipsius Antonii verba apud Athanasium: cum videritis daemonum fallacias, tam vos, quam domos vestras, crucis armate signaculo: confestim solventur in nihilum quia metuunt illud tropaeum, in quo Salvator aereas expoliens potestates, eas fecit ostentui. Sed restat quaestiuncula, cum aliis sanctis detur crux quadrangola, cur Antonio detur *Tau* tirangolare. Quod adeo frequens est ut non solum id in manu gerat, sed penulam quoque eo insignitam habeat. Unde et *Tau* vulgo peculiari nomine dicitur crux S. Antonii puto vero aut totam aut precipuam certe huius rei causam esse, quod Antonius fuerit Aegyptius, apud quod constat crucem formam habuisse littera *Tau*, sive triangularem. Verum hac de re nihil legi, sed quod probabile videtur profero<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 256.

<sup>77</sup> Ibid., pp. 256-267.



Fa ampio uso delle riflessioni di Molanus un gesuita francese, Théophile Raynaud, nato a Sospello nei pressi di Nizza nel 1583 e morto a Lione nel 1663, autore, nel 1648, di un libello dedicato espressamente agli attributi antoniani, il *Symbola antoniana commentatio*, nato per ricordare un episodio miracoloso avvenuto nel 1562 a Lione, il salvataggio di una statua di sant'Antonio gettata nel fuoco dagli ugonotti a seguito delle devastazioni della precettoria antoniana in città.

L'autore sottolinea il dato che colpisce anche l'interprete moderno, l'abbondanza di attributi che caratterizzano la figura di Antonio, *quae omnium maxime Symbolis appictis abundar*. Continua infatti il gesuita:

effingitur enim S. Antonius specie venerabilis senis, promissa barba, monasticus opertu amictu, cui ad pallioli latus sinistrum impressa figura T, manu una librum tenens, et implicitum baculum, alteram campanulam, ad pedes habens hinc suem, inde ignem luculentum<sup>78</sup>.

La posizione del teologo è molto netta sul significato degli attributi: essi non hanno legami con l'esistenza storica di Antonio – *haec omnia ad historicam veritatem non pertinere, certum existimo* – ma sono *symbola* e *hieroglyphica*, *imagini sancti Viti appicta, ad exhibendas insignes eius praerogativa*<sup>79</sup>.

Riprendendo lo schema espositivo e i significati esplicitati da Molanus, il gesuita inizia la sua trattazione dal fuoco, *quod speciali prerogativa concessum illi a Deo sit, avertere ignem infernalem, ut loquitur D. Thomas*<sup>80</sup>, collegato tuttavia anche alla lussuria combattuta dall'asceta:

alii spectantem putant aliam specialem prerogativam eiusdem sancti in restinguendis luxuriae ignibus, quam sancti Antonii prerogativam agnoscere videtur Gerson e nixus insignibus victoriis, ab eo de carne sua, et igne profano luxuriae reportatis, teste Atanasio<sup>81</sup>.

E ancora:

---

<sup>78</sup> T. Raynaud, *Simbola antoniana commentatio de magno sancto Antonio Lugudunensium praeside*, Roma, 1648, p. 367.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

quo minus tamen assentiar, et ignem S. Antonio appictum statuam symbolum esse ignis corporei ad libidinis restinctionem admoti: facit quod S. Athanasius exacte describens anuleta, quibus S. Antonius adversus carnis ardores muniebat sese, omnia alia habet<sup>82</sup>.

Non manca anche un riferimento all'*ignis sacer*, in un momento storico in cui la malattia stava ormai estinguendosi<sup>83</sup> (*frequentius est, ut idcirco appositus ignis in b. Antonii imagine existimetur, quia contactis igne sacro, ex speciali munere divinitus concesso sanitatem*<sup>84</sup>) e un generico collegamento con il fervore della carità cristiana<sup>85</sup>: il fuoco dunque si configura come attributo polisemico, adatto a rivestire diversi e complessi significati.

Assai interessante è il capitolo in cui Raynaud passa a descrivere l'attributo del porco, che pare non avere nessun rapporto con la biografia atanasiana, *cum b. Athanasio teste, carnibus non vescerentur sanctus Antonius*<sup>86</sup>: poco credito viene dato alla spiegazione di Molanus, *qui addidit in protestationem et impetrationem beneficii praeservationem animalium, plerisque loci ali a communitate porcum, quem S. Antonii nominant*<sup>87</sup>. La consuetudine antoniana di allevare i maiali di sant'Antonio era ormai, nel XVII secolo, tramontata e le parole del teologo sono a questo proposito sdegnate:

ea vero nutritio porcis expensis publicis in honorem S. Antonii posset admodum insulsa videri, nisi sine extriseco religioso condiretur. Quid enim refert ad honorem sancti Viri nutritio immundis animalis, nullum cum eo nexum habentis? Itaque sicut votum eundi in agrum in honorem S. Antonii, frivolum esset ac inane, quia talis materia nullo modo connectitur cum S. Antonio<sup>88</sup>.

Il travisamento delle reali cause che hanno portato il maiale a diventare l'attributo di sant'Antonio è ormai completo: i motivi della nascita dell'iconografia sono riferiti alla *narratione, quae habet apud Aymarum Falconem*, ossia al miracolo di Barcellona narrato da Alfonso, autore ormai sconosciuto al gesuita<sup>89</sup>. Con maggiore cautela è ricordato il prodigio

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 372.

<sup>83</sup> Forse è per questo motivo che l'autore ricorda a questo proposito il parere di Falco e di Molanus e non cita una sua esperienza diretta. Ibid., p. 368.

<sup>84</sup> Ibid. p. 367.

<sup>85</sup> Ibid., p. 381.

<sup>86</sup> Ibid., p. 388.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Definito *quodam Alfonso*. Ibid., p. 389.

verificatosi nella campagne di Novara in favore di una vedova costretta ad abbandonare i suoi animali per colpa della peste: come giustamente individua il gesuita, infatti, *non potest tamen ei indicari symbolum, de quo agimus, cuius oppositio est longe antiquior. Et in hac ipsa narratione diserte additur, mulierem ad suos B. Antonio commendandos fuisse permotam recordatione suis B. Antonio appicti*<sup>90</sup>. In questo contesto interpretativo, che nega totalmente il legame storico tra Antonio e il suo ordine, il maiale viene connesso all'agiografia fino a diventare, come già in Molanus, un simbolo diabolico e eretico<sup>91</sup> che apparirebbe non accanto al santo, come un mansueto animale, ma ai suoi piedi, vinto e schiacciato: *protrita huius symboli notioni sine discussa, occurrit, quod ait Molanus, appingi B. Antonio porcum sub eius pedibus iacentem, ut significetur subactus ab eo viriliter Daemon. Nam esse porcum genuinam daemonis imaginem, neminem latet*<sup>92</sup>.

Completamente ricalcata sulle affermazioni di Molanus sono le descrizioni dell'attributo del libro, che può apparire *obscurum* se collegato all'ignoranza di Antonio descritta da Atanasio<sup>93</sup>, ma viene ricondotto all'*ingenio et memoria quod illae eius cum Philosophis disputationes demonstrant*<sup>94</sup>, alla *coelesti sapientia*<sup>95</sup>, all'*orandi studium*<sup>96</sup> e del *baculus*, collegato alla scelta della vita eremitica<sup>97</sup> alla *forcilla alaria (vulgo potentia) qui peculiare insigne ordinis sub sancti Antonii nomine multis post eum saeculis institutis, in gratia aegrorum igne sacro contractorum, voluerunt praeferri per ipsum S. Antonium, qua de re pluscula inferius, tractando Symbolo ultimum*<sup>98</sup>.

L'ultimo attributo descritto dal gesuita è il *tintinnabulum in altera S. Antonii manu appictum*, ricondotto, ancora una volta trascurando il valore dell'ordine dei canonici, è ricondotta al valore eucaristico del suono delle campane e al loro essere *Christi sonus*<sup>99</sup>.

---

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> "Porci itaque Ariani". *Ibid.*, p. 392.

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 389.

<sup>93</sup> "Quorsum liber B. Antonio appingatur potest obscurum videri. Fuit enim imperitus". *Ibid.*, p. 395.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> "Baculus igitur, qui S. Antonii appingitur, is intelligi debet, quo usus est ab initio aditae eremi e Antonius...verus fuit ac perfectus viator". *Ibid.*, p. 398 e p. 400.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 399. Un capitolo a parte è dedicato al *Tau vesti appictum*, collegato sia alla *potentia* scelta dall'ordine, sia al *signo* con cui il santo *terribilis daemonibus evasit*.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 406.

Di poco anteriore alla pubblicazione dell'opera del teologo gesuita, che dimostra, con il suo moltiplicare spiegazioni intorno agli attributi del santo, quanto questi ormai non fossero più immediatamente comprensibili dagli osservatori, si situa una pregnante osservazione di Martin del Rio<sup>100</sup>, a cui già abbiamo fatto riferimento, ma che è utile ricordare in questa sede a conclusione di una rassegna della storiografia interpretativa sull'iconografia del santo. Nei *Disquisitionum magicarum libri VI*, editi per la prima volta a Magonza nel 1600 e costantemente ristampati, manuale fondamentale per lungo tempo in tutti i processi per stregoneria, il gesuita cita e discute alcuni passi del *Tractatus de exorcismis*<sup>101</sup> di Felix Hemmerlin<sup>102</sup>, pubblicato a Basilea nel 1497, aggiungendo un suo commento personale alle riflessioni dello svizzero.

Scrivo Hemmerlin a proposito della devozione popolare verso sant'Antonio e della facoltà del santo di proteggere gli animali:

quarto addidit, pro argumento, ex legenda S. Basilii, eum benedictionem solitum munire animalia imbecilliora contra grandiora: itam, quod qui porcos castrant, eos D. Anton. commendant, et si porci D. Anton. donati violenter ab aliquo, illum non esse impunitum<sup>103</sup>.

La citazione di Hemmerlin è poi così commentata:

Resp: haec nihil ad rem pertinere: nihil enim hic verborum superstitiosorum intercedit. De d. Basilio in vulgatis legendis multa narrantur, quae nulla nituntur fide vel auctoritate. Cur b. Antonio porcus appingatur, nescio, nisi hoc ex hac ortum consuetudine fuerit: sed quod huius consuetudine initium, rursum ignoro. Devotioni populorum purae et innoxiae, sanctorum charitatem saepenumero favere

<sup>100</sup> Di famiglia spagnola, nacque ad Anversa il 17 maggio 1551. Laureatosi in giurisprudenza a Salamanca, occupò vari uffici nell'amministrazione pubblica, prima di entrare tra i gesuiti a Valladolid (1580).

<sup>101</sup> Felix Hemmerlin, *Tractatus de exorcismis*, in Id., *Varia oblectationis opuscula et tractatus*, Basel, 1497, f. 5r.

<sup>102</sup> Felix Hemmerlin, detto Malleolus (Zurigo, 1388-Lucerna, 1458 circa), studente di legge all'Università di Bologna e poi cantore nel capitolo di Zurigo, scrisse, all'epoca del Concilio di Basilea, più di trenta violenti trattati di polemica politico-religiosa.

<sup>103</sup> Il passo è citato nell'edizione commentata di Martin del Rio. Nell'originale di Hemmerlin si legge: "Et videmus per singulos dies, quod illi, qui equos aut porcos castrant, i. e. testiculos eneruant, in nomine Domini invocant magnum sanctum Anthonium, ut suo presidio prestet illis animalibus sanitatis auxilium. Item sepe videtur compertum, illos qui offendunt porcos sancto Anthonio donatione fideli patenter applicatos, fore punitos". Felix Hemmerlin, *Tractatus de exorcismis*, in Id., *Varia oblectationis opuscula et tractatus*, Basel, 1497, f. 5r.

et applaudere videmus. Nimirum recte ambrosius. Prospere, dixit, potest cedere  
quicquid simpliciter sub Dei fit devotione<sup>104</sup>.

Completamente dimenticata appaiono sia la ragione per cui al santo eremita sia affiancato un maiale sia le ragioni della devozione, bollata come popolare, ma in fondo innocua, che fa di Antonio un protettore degli animali.

Partendo da queste premesse è facile comprendere come spesso, anche in anni più vicini a noi, non sia stato compreso il vero significato degli attributi del santo. Ancora Moroni, nel *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, compilato nel XIX secolo, alla voce *Campanello* introduce un breve *excursus* sull'iconografia del santo abate, che cita espressamente il p. Raynaud ed il Molano<sup>105</sup>:

l'antichissimo costume di porsi al collo delle bestie un Campanello, chiamato anche campanaccio, come si disse, fu poi santificato col farlo benedire in qualche chiesa dedicata a s. Antonio abate, ad tutelam illis a lue, aliisque incommodis exorandam. (...) E però l'insegna dei frati di sant'Antonio è il *tau* con il campanello, simbolo di quello, che portavano nel girare per le loro questue. Dice il Piazza, nel suo Santuario Romano, p. 25 che si dipinge s. Antonio Abate colla lettera T, la quale significa appresso gli egizi la croce, per miracolo fatto da quel santo di resuscitare due morti col suo bastone di tal figura. Il campanello è insegna eziandio dell'ordine equestre di s. Antonio<sup>106</sup>, per l'uso antico dei suoi religiosi di

---

<sup>104</sup> Martin del Rio, *Disquisitionum magicarum libri sex*, Coloniae, 1679, p. 484. (liber III, p. II, quaest. IV, sect. VIII).

<sup>105</sup> G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, VIII, Venezia, 1841, p. 115.

<sup>106</sup> In questo caso Moroni confonde i canonici regolari di sant'Antonio e i loro questori con i membri dell'ordine militare di cavalieri, intitolato a sant'Antonio e fondato nel 1402 da Gérard d'Enghien, signore di Havré, insieme con altri conti dell'Hainaut, della Zelanda e dell'Olanda, ma anche dell'Impero e dell'Inghilterra. L'ordine finì per diventare un'istituzione assistenziale di nobili che gestivano, in collaborazione con gli antoniani di Barbefosse, un priorato e un ospedale e indossavano, come appare da numerose testimonianze iconografiche, una collana con il *tau* e la campanella, d'oro o d'argento, a seconda che fossero cavalieri o scudieri. Un ritratto di un membro della confraternita di Barbefosse appartenente alla borghesia è quello eseguito nel 1420-1440 da un allievo di Jan van Eyck e ora conservato alla Gemäldegalerie di Berlino. Il collare di sant'Antonio è inoltre indossato dai coniugi Frank von Borselen e Jacoba di Bavaria, ritratti alla metà del XV secolo (una copia del XVI secolo si conserva ad Amsterdam, Rijksmuseum), dalla moglie di Dirck von Amerongen, nel ritratto eseguito dal Maestro della morte della Vergine nel 1515 (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen) e dal duca Adolfo II di Kleve, ritratto da Henrick Veltman nel 1650 (Kleve, Rathaus). Per queste immagini si veda A. Mischlewski, *Soziale Aspekte der spätmittelalterlichen Antoniusverehrung*, in *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*, a cura di K. Schreiner, E. Müller-Luckner, München, 1992, pp. 154-155, foto 11 e 12 e T.B. Husband, *The Winteringham Tau Cross and Ignis Sacer*, in *Metropolitan Museum Journal*, XXVII (1992), pp. 29-30, figg. 23-24-25.



cercare l'elemosina pegli spedali col suono del medesimo. Il fuoco in mano è posto a s. Antonio per aver liberato molti dai pericoli di esso, ed il porco s'piedi, pel dominio ch'ebbe sui demonii, i quali in simil figura sovente si presentarono al santo come scrisse il surio nella vita di lui. Tuttavia in molte pitture del venerando anacoreta, si vede da un lato il porco col campanello al collo<sup>107</sup>.

Analogo il parere di Dassy, storico dell'ordine antoniano, che, pur conoscendo bene le vicende dei canonici e i loro privilegi legati all'allevamento del maiale, afferma che "on peint un pourceau du côté opposé aux flammes, soit pour exprimer la victoire que saint Antoine a remporté sur les passions sensuelles, soit comme un preuve des guérisons miraculeuses opérés par le saint anachorète à l'égard des ces animaux"<sup>108</sup>.

Solo in anni più recenti, moltiplicatisi gli studi sull'ordine antoniano, la loro opera assistenziale, i loro mezzi di sostentamento economico e il loro ruolo nel modificare l'iconografia del santo, gli attributi sono stati ricondotti alla loro origine storica<sup>109</sup>, anche se non mancano recenti interpretazioni che negano o minimizzano le ragioni quasi prosaiche dell'associazione tra Antonio e il maiale, con interpreti che vedono nell'attribuito un feroce

---

<sup>107</sup> Moroni, *Dizionario di erudizione* p. 115. Si vedano anche le osservazioni, in parte simili, in parte più dettagliate (si noti la curiosa giustificazione dell'attributo del libro!) alla voce *Tau*: "il *tau* o lettera T era la croce che portava sul petto s. Antonio abate, patriarca degli anacoreti (...) Altri dicono che s. Antonio col suo bastone in figura di T operò il miracolo di risuscitare due morti, al quale bastone si vuole che avesse attaccato un campanello, o almen con esso e il *Tau* vien rappresentato. Di più si suole effigiare col libro in mano perché amò assai la lettura, col fuoco per aver liberato molti da' pericoli di esso, o perché divenne efficace protettore degli attaccati dalla micidiale resipola o malattia da siderazione contagiosa, conosciuta sotto il nome di fuoco sacro o fuoco di s. Antonio e col porco a' piedi, pel dominio che ebbe sui demonii, i quali in simile figura sovente a lui si presentarono, con astuzie e insidie, fuggendoli coll'invocar il nome di Gesù, e segnandosi di croce (liberava gli indemoniati con tale invocazione e segno portentoso) laonde è erroneo il volgar detto *s. Antonio si innamorò d'un porco*. Ibid., LXXIII, Venezia, 1855, p. 17.

<sup>108</sup> L.T. Dassy, *L'abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné, essai historique et descriptif*, Grenoble, 1844, p. 131.

<sup>109</sup> Si veda, pur con qualche fraintendimento, L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 1, Paris, 1958 : *Le tau* o croix potencée était déjà en Egypte le symbole de la vie future. Ce bâton lui sert de crosse abbatiale; il est brodé en bleu sur son épaule. La clochette est suspendue à la traverse du *tau*. Il la tient parfois à la main. C'était l'attribut des ermites qui s'en servaient pour repousser les attaques des Démons, effrayés par le bruit des clochettes comme par la lunière du cierges. Le cochon c'est son inséparable compagnon (...) n'est pas la personification du démon des tentations de la chair auxquelles saint Antoine avait été en butte: car il se frotte familièrement à lui comme un bon chien. Il fait simplement allusion à son patronage des pourceaux, dont le lard était un remède efficace contre le fau Saint-Antoine. (...) Il est presque toujours *clariné*, c'est-à-dire avec une clochette suspendue au cou. C'était l'insigne des « cochons des saint Antoine (...). Des flammes jailissent sous ses pieds ou du livre qu'il tient à la main: allusion au mal des ardents, soigné par les Antonites. (...) A ces attributs sont joints parfois un chapelet à gros grains et le Livre de la Règle des Antonites. Analoghe le spiegazioni fornite da M. Cirmeni Bosi alla voce *Iconografia* (*Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma, 1962, pp. 122-136) che pur parlando di un feroce cinghiale per la citata tavola di Pisanello, riconduce tutti gli attributi alla loro origine storica.

cinghiale, simbolo di lussuria<sup>110</sup>, lo “spirito di fornicazione che a testimonianza della vittoria del Santo viene rappresentato nella figura di un maiale umiliato ai suoi piedi”<sup>111</sup>, l’emblema del “triomphe de l’esprit sur la chair”...un “animal-attribut...comme una sorte d’alter ego du saint vacillant sur le chemin de l’ascèse, comme la part d’animalité de la nature humaine dont use le diable pour dévier les élus de leur chemin”<sup>112</sup>, e, in una delirante interpretazione psicanalitica, “paradosso degli opposti”, versante “istintuale” della “disposizione ascetica del cristianesimo”, “riuscita conciliazione della spiritualità più intellettuale, che preme verso l’alto con i lati sotterranei e istintuali dell’uomo, conciliazione che porta con sé anche l’aspetto terreno mancante del femminile, recuperandolo, per così dire da una profondità precristiana”<sup>113</sup>.

L’associazione di Antonio con attributi iconografici assai pregnanti, il *tau*, il maiale, il fuoco e la campanella, e il legame molto forte venuto a crearsi tra la figura del santo eremita e questi simboli, è, come si è visto, scarsamente giustificabile in base all’agiografia del santo: questi elementi non sono assenti dal *corpus* leggendario antoniano, ma compaiono tutti *dopo* l’iconografia, come se la presenza di un maiale, di un bastone dalla forma particolare, di un sonaglio o di una fiamma ardente portasse alla produzione di nuovi testi, che in alcuni casi, di cui il più evidente è la leggenda di Alfonso Buen Hombre con il miracolo viaggio di Antonio a Barcellona e il miracoloso risanamento della scrofa, furono considerati dagli interpreti la fonte dell’iconografia stessa, da cui invece derivavano.

Abbiamo già analizzato il caso di alcune scene in cui Antonio si difende dagli attacchi del diavolo brandendo il *tau*: negli affreschi venuti alla luce nel battistero di Lecco, nello scomparto della tavola del maestro di Rubiò e in una delle scene di Bastia Mondovì l’eremita percuote una donna diabolica sul capo o sul petto, rendendo evidente il significato antidemoniaco attribuito al bastone.

---

<sup>110</sup> H. Chaumartin, *Le compagnon de Saint antoine. Symbolisme du cochon attribut caractéristique du saint*, in “Aesculape. Revue mensuel des lettres et des arts dans leur rapports avec les sciences et la médecine”, n.s. XX (1930), pp. 233-256.

<sup>111</sup> R. Partini, *Lu nimmice de lu dimonie. Storia e leggenda di S. Antonio Abate*, in “Lares”, XII (1923), p. 144.

<sup>112</sup> L. Meiffret, *Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540). Programmes picturaux et dévotion*, Roma, 2004, p. 53: la studiosa propone questa interpretazione pur dimostrando di conoscere il ruolo dell’animale nell’economia antoniana.

<sup>113</sup> R. Abt-Baechi, *Il santo e il maiale. La conciliazione di spirito e natura. Uno studio di psicologia del profondo condotto sull’esempio di “Antonio del maiale” ovvero di sant’Antonio l’eremita*, Bergamo, 1991, p. 77 e 79.

Il caso forse più emblematico di questo procedimento è però quello del maiale, animale che abbiamo visto essere assente nei primi testi agiografici composti dopo la morte del santo, e che tuttavia compare non solo come attributo, con una frequenza sorprendente, ma anche come elemento distintivo nelle immagini dei cicli dedicati al santo eremita.

In uno degli scomparti del polittico piacentino della Collezione Corsi, nella scena in cui sono rappresentati, contemporaneamente, l'apparizione dell'angelo al re di Palestina e l'arrivo dei cammelli nel deserto, Antonio, affacciato sulla porta del suo romitaggio, non osserva tanto gli animali carichi di cibo, ma un piccolo maialetto nero e bianco, della varietà della cinta senese, che grufola ai suoi piedi.

Qualcosa di analogo si verifica in un dossale del cosiddetto Maestro del 1343, pittore attivo a Gubbio, conservato a Firenze in collezione privata (già Montemurlo, Prato, villa del Barone, collezione Loni-Coppedè) con al centro S. Antonio abate in trono e committenti e ai lati san Lorenzo e committente, Cristo e san Giovanni Battista, san Michele Arcangelo, la comunione della Maddalena e la committente<sup>114</sup>. Nella predella accanto a due storie di san Lorenzo, il martirio e la sua discesa al purgatorio, sono due scene raffiguranti episodi della vita di sant'Antonio abate, una bastonatura demoniaca e un momento di vita nel deserto in cui l'eremita si incammina negli spazi solitari, e accanto a lui, come fedeli compagni, sono alcuni maialetti neri.

Ancora più evidente è l'inserimento del maiale nelle scene risalenti alla seconda metà del Quattrocento affrescate a Vetralla (Viterbo), nella chiesa di San Francesco<sup>115</sup>. Nella navata destra si trova una grande figura di Antonio abate vestito di una tunica bianca con un mantello nero e cappuccio rossastro e un *tau* sotto la spalla, seduto su una cattedra marmorea, con la mano destra benedicente e il pastorale nella sinistra. L'illusionistica cattedra marmorea è costituita ai due lati da due ordini sovrapposti di specchiature in marmo policromo poggianti su una predella che raccoglie quattro storie del santo, l'elemosina, una scena in cui Antonio esorcizza un mostro, forse collegabile a un episodio della leggenda di Patras, un'apparizione celeste a confortare l'eremita minacciato dai demoni, e le esequie dell'asceta. Curiosamente

---

<sup>114</sup> Reca lo stemma della famiglia Pamphili di Gubbio e l'iscrizione frammentaria: "S[ANCTO] LORENZO DI IOVANNI...[ANNO] D[OMI]NI MC[C]CXLIII DE [MENSE]...". F. Todini, *La pittura umbra dal duecento al primo cinquecento*, Milano, 1989, I, p. 99.

<sup>115</sup> M. Morbidelli, *Gli affreschi della chiesa di S. Francesco a Vetralla. Sant'Antonio e storie della sua vita*, in "Studi Vetralllesi", VI (2002), pp. 3-5.



Maestro del 1343, Dossale, Firenze, Collezione privata.





Anonimo, Sant'Antonio e scene della sua vita, Vetralla, S. Francesco.



fuori scala, di dimensioni molto più grandi di quelle di tutti gli altri personaggi, in tutte le scene, compresa quella delle esequie, compare un grosso maiale nero, fedele accompagnatore del santo.

È assai facile immaginare che un attributo iconografico così complesso da giustificare accanto a un santo eremita abbia portato al tentativo di inserire l'animale nelle scene narrative aventi per protagonista episodi della vita del santo, cercando di forzare l'agiografia e di fare del maiale un accompagnatore del santo come nel caso del leone di san Girolamo. È in un contesto di questo tipo che nasce una leggenda come quella raccontata dalle fonti in arabo tradotte da Alfonso, in cui si narra – come si è ampiamente analizzato – di una scrofa che porta il suo porcellino ammalato a sant'Antonio affinché l'eremita lo risani: non è, come ipotizza Falco e sulla scorta Raynaud, un episodio agiografico a far sì che il santo venga associato a un maiale, ma è sicuramente l'attributo a far nascere la leggenda con il curioso miracolo e l'iconografia, con le sue ragioni storiche, a configurarsi come *fonte* per l'agiografia, come motore capace di produrre nuove leggende, in una circolarità tra immagini, testi e nuove immagini che ribalta e smentisce il tradizionale rapporto genetico tra fonti scritte e fonti figurative.

Nello scomparto centrale del polittico antoniano eseguito da Jaume Huguet, andato distrutto agli inizi del XX secolo e noto soltanto da alcune fotografie<sup>116</sup>, un'opera che doveva far ampio riferimento alle leggende di Alfonso, il santo, in trono, con il libro aperto appoggiato sulle gambe, un elaborato pastorale in mano e la campanella appoggiata a fianco, ha accucciato ai suoi piedi non un maiale, ma una scrofa con in bocca un porcellino risanato: l'attributo, passando attraverso il filtro della parola scritta e della leggenda agiografica, è stato reinterpretato e ha assunto nuovi significati.

La vicenda del miracoloso risanamento del maiale a Barcellona non è l'unico caso in cui l'animale, da semplice attributo connesso al santo per ragioni legate alla storia e all'economia dei religiosi che lo hanno scelto come patrono, diventa protagonista di un testo agiografico: in un manoscritto della biblioteca casanatense, risalente al XV secolo e appartenente al convento francescano di Stroncone<sup>117</sup>, che contiene un *De vita sancti Antonii* in cui l'anonomo autore cerca di armonizzare la biografia atanasiana con i dati topografici contenuti nella *legenda*

---

<sup>116</sup> Vedi sopra p. 227.

<sup>117</sup> Vedi sopra p. 202.

*breviarii*, facendo della località di Patras il teatro dell'infanzia del futuro asceta, si trova, mescolato con altri episodi di tentazioni, un episodio avente per protagonista un maiale.

Antonio si trova in grande indigenza, affamato e solo, nel deserto:

Et cum stetisset per multos dies, nichilque comedisset, quia indigebat comestione – erat enim nimis afflictus fame, et totus spiritus eius deficiebat, et continue per omnes horas diei et noctis demones infernales eum acriter verberabant et mugitus et stridores mittebant, ita quod totum desertum erat plenum vocibus eorum – tunc beatus Antonius orabat ad Dominus dicens: “domine non secundum peccata mea neque secundum multitudinem iniquitatum mearum retribuas mihi, sed parce, qui latronis misertus es clamanti. Domine, ne memineris iniquitatum mearum, sed cito anticipet me misericordia tua, quia pauper factus sum nimis. Patientie fame in hec solitudine pereor et continue adversantur michi iniqui inimici mei.”<sup>118</sup>

Giunge allora dal cielo un angelo, mandato da Dio, e porta a soccorso dell'eremita un *aper* miracoloso, che lo aiuterà nelle lotte contro i demoni e soprattutto gli procurerà il cibo con cui sostentarsi:

Completa eius oratione, apparuit ei angelus Domini, ferens ei aprum unum habentem squillam ad collum eius appensam, et dixit ei: “antoni, in hoc erit exultatio tua in seculo”. Et statim angelus recessit. Demones vero, qui cedebant eum, in auditu angeli omnes figierunt. (...) *aper* vero ille cotidie visitavit illum, ferens in ore suo radices herbarum et fructus arborum quos inveniebat per desertum, et ex ipsis cibavit eum multis temporibus vite sue<sup>119</sup>.

Nella leggenda, sicuramente posteriore all'associazione iconografica e ricalcata su tema topico dell'eremita aiutato nella sua permanenza nel deserto da un animale selvatico che, miracolosamente mansueto, lo protegge e lo assiste, il maiale è diventato ormai un elemento semantico ricontestualizzato all'interno del *corpus* agiografico, come poi avverrà, in leggende sicuramente più tarde, quando la bestia al seguito del santo porterà scompiglio all'inferno. Questa interpretazione del maiale come aiutante celeste, portato da un angelo, ricompare anche nell'iconografia, in un continuo corto circuito tra immagini, testi e nuove immagini:

---

<sup>118</sup> P. Noordelos, F. Halkin, *Une histoire latine de S. Antoine. La “Légende de Patras”*, in “Analecta Bollandiana”, LXI (1943), pp. 245-246.

<sup>119</sup> Ibid., p. 246.



Andrea Previtali, Sant'Antonio, Bergamo, Galleria Colonna.



Alvise de' Donati, Sant'Antonio abate e storie della sua vita,  
Gravedona, S. Maria delle Grazie (particolare).

nello scomparto centrale dell'affresco di S. Maria delle Grazie a Gravedona, sotto i piedi del santo seduto in trono, è un nero maiale dalla cinta senese, attorno al quale si affaccendano due angioletti alati: uno sta sollevando il muso dell'animale, tirandolo per le orecchie, mentre l'altro provvede a legargli intorno al collo una campanella. I due attributi – il porco e il sonaglio, perdono così completamente il loro legame con la storia e l'economia dell'ordine e raccontano, con la piccola e divertita scenetta, una nuova leggenda, sull'origine divina del miracoloso aiutante.

Analoghe riflessioni possono essere compiute per lo scomparto centrale di un polittico di Andrea Previtali<sup>120</sup>, proveniente dalla chiesa parrocchiale di S. Antonio abate a Berbenno (Como) in cui, ai piedi del santo centrale che regge con la mano un pastorale a cui stanno appese due campanelle, sta un angelo che nutre con alcune ghiande un maialetto nero e bianco: ancora una volta l'animale è mostrato vicino a una creatura celeste, a suggerire il suo ruolo di divino aiutante dell'eremita.

---

<sup>120</sup> Si veda P. Zampetti, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il cinquecento*, I, Bergamo, 1980, p. 13 (scheda 15) Il polittico si conserva alla Galleria Colonna (Bergamo).



## Sant'Antonio vendicatore con il fuoco: testi e immagini

Nella *Magna Vita sancti Hugonis Episcopis Lincolniensis*, in cui si racconta il viaggio intrapreso nel giugno 1200 da Ugo di Lincoln per visitare i frati della Grande Chartreuse, si narra come, prima di arrivare a Grenoble, il vescovo si stacchi dalla strada principale per compiere un pellegrinaggio a Saint-Antoine e rendere onore ai resti dell'eremita da poco traslati in Francia<sup>121</sup>. Giunto nei dintorni dell'abbazia il certosino afferma di aver visto castelli colpiti da fulmini per non aver offerto ospitalità ai pellegrini:

Inspeximus quoque arces et castella secus viam qua itur ad sanctum Antonium,  
fulmine cum dominis suis pessundata, eo quod peregrines eius iniuriae fuissent in  
eis illatae<sup>122</sup>.

È questa la prima menzione – molto antica, se si considera che l'autore della biografia del santo vescovo è il suo cappellano – di una tradizione che fa di Antonio non solo il taumaturgo che dal fuoco salva e protegge, ma anche il santo vendicatore che con il fuoco è in grado di punire e distruggere: un santo dai poteri ambivalenti, prezioso alleato dei malati e di quanti si pongono sotto la sua protezione, ma anche pericoloso padrone del fuoco, capace di suscitare incendi o di far contrarre l'*ignis sacer* agli spergiuri o ai blasfemi.

Frequenti erano proverbi destinati a incutere, nella memoria popolare, la paura di sant'Antonio, come il *nemo in vano currit ad Antonium, nemo impune peccat in Antonium*, solitamente scolpito nelle case francesi dell'ordine<sup>123</sup>, o descrizioni, tramandate nelle cronache, di persone che si erano ammalate per volontà del santo eremita, come *einem hatte Sankt Thonges einen Fuß abgebrannt*<sup>124</sup> o *dem Hend und Füß durch Angriff des lieben Heilligen abgeschnitten sind*<sup>125</sup>. Significativo è anche il proverbio toscano citato da

---

<sup>121</sup> Importante è il fatto che l'arrivo in Francia delle sacre reliquie sia messo in relazione con il 1086, anno in cui san Bruno fonda la Grande Chartreuse: [Antonius] "perlatus est autem insatiabilis hic solitudinis amator et inhabitator a Constantinopoli ad illius deserti regiones, circa id temporis quo viri doctissimi, et quod pluris est, in sancta religione prae excellentissimi, magister Bruno cum collega suo Laudino et aliis quinque electissimis, ad spirituale tirocinium commilitonibus eorum in montibus vicinis sacra Cartusiensis ordinis fundamenta iacere sunt aggressi". *Magna vita S. Hugonis Episcopi lincolniensis*, a cura di J.F. Dimock, Nendeln, 1967, p. 308.

<sup>122</sup> Ibid., p. 311.

<sup>123</sup> Il proverbio è riportato da L.T. Dassy, *L'abbaye de Saint Antoine en Dauphiné*, Grenoble, 1844, p. 191 e V. Advielle, *Histoire de l'ordre hospitalier de S. Antoine de Viennois et de ses commanderies et prieurés*, Paris, 1833, p. 12.

<sup>124</sup> "A uno il santo ha bruciato un piede". K.E. Demande, *Regesten der Grafen von Katzenelnbogen*, III, Wiesbaden, 1956, p. 2108, note 6276-6277.

<sup>125</sup> "Mani e piedi attraverso l'attacco del caro santo sono stati tagliati". R. von Sinner, *Das Antoniterhaus in Bern*, in *Berner Taschenbuch*, XXIV-XXV (1875-1876), p. 300, nota 1. Questo passo e il precedente sono citati

Kaftal<sup>126</sup>, *ha forse rubato un porco a sant'Antonio*, usato per persone toccate da un'improvvisa e inspiegabile sfortuna.

Questa immagine dell'eremita come santo da temere più che da pregare, attirò numerose critiche in età moderna, soprattutto in autori, come Henri Estienne, che subirono il fascino delle idee della Riforma<sup>127</sup>. In un passo della sua *Apologie pour Herodote* egli scrive:

Ainsi ne faut-il douter que saint Antoine et autres semblables saints n'ayent esté  
adorez autant et plus pour crainte du mal qu'ils pouvoient faire, que pour  
espérance de quelque bien<sup>128</sup>.

Queste citazioni ci introducono in un universo in cui Antonio si connota come un santo ambivalente: si affiancano infatti alle innumerevoli testimonianze di ammalati di fuoco sacro che sono guariti invocando il taumaturgo, come se la possibilità di essere risanati per intercessione dell'eremita trovasse la sua minacciosa controparte nel rischio di contrarre il morbo se allo stesso santo si manca di rispetto.

Si è in più occasioni sottolineato come un ruolo chiave nella terapia del fuoco di sant'Antonio sia rivestito dalle reliquie conservate nell'abbazia del finale: la guarigione dalla malattia si ottiene attraverso un contatto con i resti santi, attraverso un liquido, il *saint vinage* ottenuto versando vino nel reliquiario dell'asceta. La terapia, così conosciuta e divulgata da numerose fonti, "certificata", quasi si trattasse di un marchio d'origine, dall'intervento normativo del papa, basa la sua efficacia sul presupposto fondamentale che le vere reliquie di Antonio siano conservate nell'abbazia dei canonici regolari di sant'Antonio e per questo motivo è così aspro lo scontro che si sviluppa, a partire dalla questione economica del pagamento della pensione,

---

da A. Mischlewski, *Das Antoniusfeuer in Mittelalter und früher Neuzeit in Westeuropa*, in *Maladies et société (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 1989, pp. 249-268.

<sup>126</sup> Kaftal, *Iconography of Saints* cit. col. 76, nota 5.

<sup>127</sup> Già Martin Lutero si era espresso con parole dure per condannare le superstizioni del popolo italiano, prendendo a esempio proprio la figura di sant'Antonio: "Grande è la cecità e la superstizione degli Italiani, perché per i colpi hanno più paura di sant'Antonio e di san Sebastiano che di Cristo. Perciò se uno vuole conservar pulito un posto, perché non ci si pisci, come fanno gli Italiani alla maniera dei cani, ci dipinga su immagine di santo Antonio con la punta di legno e questa immagine scaccia quelli che stanno per pisciare. Insomma l'Italia è tutta una superstizione, e gli Italiani vivono soltanto nelle superstizioni senza la parola di Dio e senza la predicazione, e così non credono né alla resurrezione della carne, né alla vita eterna; hanno solo una gran paura delle ferite corporali e delle disgrazie. Perciò hanno più paura di sant'Antonio e di san Sebastiano che di Cristo, che è stato un fratello mansueto e affettuoso". Martin Lutero, *Discorsi a tavola*, a cura di L. Perini, con un saggio su Martin Lutero di D. Cantimori, Torino, 1969, p. 243.

<sup>128</sup> H. Estienne, *Apologie pour Hérodote. Satire de la société au XVI<sup>e</sup> siècle*, a cura di P. Ristelhuber, II, Genève, 1969, p. 324.

tra gli antoniani e i benedettini di Montmajour, quando questi affermano di essere riusciti a sottrarre, lasciando Saint-Antoine nel 1290, il vero corpo dell'asceta della Tebaide<sup>129</sup>. Lo stretto legame che abbiamo cercato di dimostrare tra il santo e la malattia, e il tentativo da parte dei canonici di ottenere il monopolio della cura dell'*ignis sacer*, si basano infatti sul presupposto fondamentale che l'unica terapia veramente efficace sia quella ottenuta con il ricorso alle reliquie dell'eremita e quindi gli unici in grado di produrre il *vinage* miracoloso siano gli antoniani, detentori dei resti miracolosi.

L'altro aspetto, quasi complementare, di questo rapporto speculare tra il santo, la malattia e i canonici che si votano all'assistenza dei malati, è, come si accennava, la possibilità per i blasfemi, di ammalarsi proprio di fuoco di sant'Antonio se offendono il santo, il suoi religiosi, i suoi animali<sup>130</sup>.

Quasi un *topos* nella creazione dell'immagine dell'eremita che vendica e punisce è il racconto che ricorre in fonti molto diverse per epoca, luogo, ambiente di produzione, dell'episodio in cui un soldato, mancando di rispetto al santo, è colpito dall'*ignis sacer*: il fatto che in quasi tutti i casi che andremo ad analizzare protagonista del gesto blasfemo sia un dipinto o una

---

<sup>129</sup> Vedi sopra p. 204. Secondo la descrizione di Falco (*Antoniana historiae compendium* cit., fol. 70), nel corso degli scontri svoltisi negli anni novanta del XIII secolo e aventi per protagonisti gli antoniani, i benedettini di Montmajour e Pierre de Parnas, usurpatore del titolo di signore di Saint-Antoine, i benedettini furono cacciati nottetempo dalla chiesa delfinale. Secondo la partigiana ricostruzione di Dassy, nel 1293 l'abate di Montmajour, inviando una richiesta all'arcivescovo di Vienne, per essere ristabilito nei suoi diritti a Saint-Antoine, così si esprime circa l'espulsione dei monaci "priorem et monachos, ipso magistro Aymone mandante seu ratum habente, ipsos verberaverunt et spoliaverunt et uni ex eis inhumaniter lumbare proprium sciderunt cum magna ignominia et ruperunt, et fere eos abire permiserunt citra mortem" e quindi non sarebbe stato possibile, in questa fuga precipitosa, portare con loro la pesante cassa contenente le reliquie. Si veda L.T. Dassy, *Les trésor de l'église abbatiale de saint Antoine en Dauphiné ou la vérité sur les reliques du patriarche des énéobites*, Marseille, 1855, pp. 21-22.

<sup>130</sup> Si veda a questo proposito la CX novella del Sacchetti, in cui si narra, secondo la sintesi della rubrica iniziale, che "uno gottoso facendo uccidere un porco di santo Antonio, il porco gli fugge addosso in sul letto e tutto il pesta, e assanna chi l'ha voluto uccidere, e campa". Nonostante la novella contenga alcuni elementi di polemica anti-antoniana, come l'accusa, già presente in Dante (*Paradiso*, XXIX, vv. 124-127), che i canonici si arricchissero a spese della devozione popolare ("Se' tu di questi sciocchi ancora tu che credi che santo Antonio abbia a insalare? Per cui? Per la sua famiglia? Tu sa' bene che colassù non si bee e non si mangia; ma questi suoi gaglioffi col T nel petto sono quelli che divorano e dannoci a credere queste frasche"), la conclusione del racconto vede il gottoso e il fante che lo ha aiutato sconfitti dai porci e quindi, indirettamente, puniti dal miracoloso intervento del santo loro patrono: "Alla perfine il gottoso, che appena potea favellare, e, perché favellasse, per lo rumore dei porci non era udito, dice: -Ohimè, io sono morto, io sono tutto lacero! Volendo fare cacciare fuori questi porci, e' ci si rivolsono addosso e hannomi concio come voi credete- (...) E così terminò questa caccia che 'l gottoso ne venne molto preso a morte, essendo le carne sue tutte peste; sopra le gotte ebbe male sopra male, non potendo guarire in parecchi mesi delle pedate e percosse de' porci. Il fante fu per perderne la gamba. Santo Antonio fece questo miracolo; e però dice 'scherza co' i fanti e lascia stare i santi'." F. Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di A. Lanza, Firenze, 1984, pp. 222-224.

statua, che reagisce con violenza allo sfregio, permette di considerare, ancora una volta, reliquie e immagini come i due elementi, complementari e inscindibili, della devozione verso il santo eremita. Da un lato sono le reliquie, con il loro potere taumaturgico e la loro capacità di guarire dalla malattia, dall'altro sono le immagini che, nella varietà dei molteplici attributi, collegano il culto del santo all'operato dei canonici e ricordano, con il loro potere miracoloso, la terribile punizione che tocca a chi si relaziona con loro in modo blasfemo o sacrilego<sup>131</sup>.

Il miracolo con cui la divinità, offesa per lo spregio compiuto contro una sua raffigurazione, si vendica, punendo il violento o costringendolo a pentirsi del suo gesto è frequente, e si trova, in fonti diverse, riferito soprattutto a Cristo o alla Vergine: Bartolomeo da Trento nel suo *Liber miraculorum sancte virginis* racconta di uno scommettitore che dopo aver perso al gioco si scaglia con un coltello contro un'immagine della crocifissione e otto giorni dopo si uccide con lo stesso coltello<sup>132</sup>, mentre nelle *Cantigas de Santa Maria* composte da Alfonso il

---

<sup>131</sup> Lo sfregio verso un'immagine di soggetto religioso è considerata come bestemmia e sacrilegio: si veda a questo proposito un giurista francese del primo Cinquecento, Nicolas de Bohier, detto il Boerio, che afferma, a proposito della bestemmia che essa si verifica *quando tales offendunt Deo de facto, ut per iactum lapidis, vel sputum aut lutum in figuram domini nostri Iesu Christi, vel purissime virginis, vel alicuius sancti*. Nicolas de Bohier, *Decisiones aureae*, Venezia, 1568, p. 615. Analogamente, in un sinodo provinciale tenutosi a Firenze nel 1517, vennero confermati i decreti del quinto concilio Lateranense contro i bestemmiatori, e vennero aggiunti due decreti in cui si sosteneva che la divina maestà veniva offesa da quel che veniva fatto alla immagini come se fosse fatto direttamente a colui che è rappresentato nelle immagini stesse" e venivano dettate le pene per chiunque, istigato da diabolica rabbia, colpiva o offendeva un'immagine del Crocifisso o della Vergine: "item quia facto aequae ac ve bis divinam laedimus maiestatem, et quae in imaginem fiunt, in eum quem imago refert facta esse dicuntur. Ordinavit ne quisquam ponet cruces aut alicuius sancti signa in loci immundis vel in silicibus aut pavimentis, quae hominum aut animalium pedibus terantur". R. Trexler, *Synodal law in Florence and Fiesole, 1307-1518*, Città del Vaticano, 1971, pp. 128-131 e Id., *Church and Community, 1200-1600. Studies in the history of Florence and New Spain*, Roma, 1987, pp. 37-74 (anche se, si noti, per inciso, che la norma fiorentina può anche far riferimento alle pratiche di *umiliatio* a cui venivano sottoposte le immagini dei santi per costringerli a compiere i miracoli desiderati, tema su cui si vedano i contributi di P.J. Geary, *Humiliation of Saints*, in *Saints and their cults. Studies in Religious Sociology, Folklore, and History*, a cura di S. Wilson, Cambridge 1983, pp. 189-216. Id., *L'humiliation des saints*, in "Annales ESC" XXXIV (1979), pp. 27-42 e Id., *La coercion des saints dans la pratique religieuse médiévale*, in *La Culture populaire au Moyen Âge*, a cura di Pierre Boglioni, Montreal, 1979, pp. 146-161). Come sottolineano W.J. Connell e G. Constable (*Sacrilegio e redenzione nella Firenze rinascimentale. Il caso di Antonio Rinaldeschi*, Firenze, 2006, pp. 42-43), analizzando un caso di violenza contro un'immagine della Vergine punito con la pena di morte, "il termine 'bestemmia', sebbene spesso applicato al linguaggio parlato, in effetti copre un'ampia varietà di abusi verbali e fisici. Fu severamente condannata nel vecchio testamento e nell'antico diritto civile, dove bestemmia e sacrilegio erano molto legati al tradimento o al crimine di *laesa maiestas*, che più tardi venne equiparato a quello di *laesa religio*. I teologi medievali e i giuristi presero in seria considerazione il comandamento del Leviticus 24.16 secondo il quale "si lasci morire colui che bestemmia il nome del Signore in punto di morte". (...) L'assunto per cui i bestemmiatori dovessero essere puniti dal divino piuttosto che dagli uomini spiega la lacuna di qualsiasi distinzione specifica generalmente accettata fra bestemmia e sacrilegio, sia nel diritto canonico che in quello civile".

<sup>132</sup> A. Dondaine, *Bathélemy de Trente, O.P.* in "Archivum Fratrum Praedicatorum", XLV (1975), p. 98.

Saggio tra il 1257 e il 1283 si racconta il caso, verificatosi *en terra de Pulla, en hua vila que à nome Foja*, di una tedesca, giocatrice di dadi che, dopo la sconfitta, cerca di colpire il bambino in braccio a una statua in marmo della Vergine, *mais la madr' alçou o braço logo mui frestyto, / e eno coved' a pedra fez-ll un furadynno / que lle pareceu por senpre por gran demostraça*<sup>133</sup>. Interessante nel componimento poetico è il ritornello, *poi-las figuras fazen dos santos renenbrança / quemas cuida desonrrar nui fol é sen dultança*, “poiché le immagini rappresentano i santi, è senza dubbio folle chi le vuole oltraggiare”, che sottolinea la corrispondenza tra la divinità e la sua immagine e la *folia* del blasfemo che reca loro oltraggio.

Negli *Assempri* di Filippo degli Agazzari si racconta di come un certo Lomo, persi tutti i suoi averi al gioco, si scaglia per rabbia contro l'immagine dell'Annunziata dipinta sul portale della chiesa di san Vincenzo a Siena, ma viene aspramente punito per il suo gesto empio, perché cominciò a *enfiare come un botticello*, prima di morire<sup>134</sup>.

Accanto a queste occorrenze letterarie, numerose sono le testimonianze di offese blasfeme contro immagini di Cristo o della Vergine in cronache o atti giudiziari. Un giocatore deluso, a Firenze nel 1320 causa il sanguinamento di un'immagine della Vergine scagliandole contro un pugnale e viene punito con l'impiccagione sul sagrato di santa Maria Novella; analogamente un giocatore pisano nel 1413 accoltella per due volte un'immagine della Vergine ed è condannato al rogo<sup>135</sup>. Assai emblematica è la vicenda di Antonio Rinakdeschi,

---

<sup>133</sup> “Ma la madre in un baleno levò il braccio, e la pietra fece un piccolo foro nel gomito, che restò visibile per sempre ad efficace monito” *La cantiga* è pubblicata, in versione originale e in traduzione italiana, in Gautier de Coincy, Gonzalo de Beceo, Alfonso X el Sabio, *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*, a cura di C. Beretta, introduzione di C. Segre, Torino, 1999, pp. 892-895. Una vicenda analoga è nella *cantiga* 294 dove sempre una giocatrice di dadi lancia una pietra contro una statua della santa Vergine, che anche in questo caso alza la mano per afferrare la pietra e ripararsi dal colpo. Frequente, come notato da Connell e Constable, *Sacrilegio e redenzione* cit., p. 37, è il rapporto del gioco d'azzardo e dei suoi esiti negativi con la bestemmia e il sacrilegio.

<sup>134</sup> Filippo degli Agazzari, *Assempri*, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a cura di G. Varanini e G. Baldassarri, tomo III, Roma, 1993, p. 481. L'esempio è citato da M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari, 2005, pp. 47-48.

<sup>135</sup> “Cum dictum Antonius ludisset ad ludum dadorum de anno millesimo CCCCX de mense may dicti anni, in castro sive villa Crespine Crespone vicariatus predicti, certam pecunie quantitatem, et ad domunm sue proprie habitationis reverteretur, positam in dicta villa castri Tremoleti supera confinata et in ipsa domo existeret, irato animo et malo modo scienter dolose et apensate ac animo deliberato volens ut supra divinam et inlesam maiestatem Virginis Mariae matris domini nostri Yesu Christi iuxta suum posse et quantum in eo erat ledere et offendere, spiritu diabolico instigatus et salutis eterne immemor, divinam maiestatem pre oculis non habendo nisi quantum in eo erat, ipsam maiestatem vituprando et laedendo et humani generis inimichum semper corde et verba tenendo, cepit quendam grossum argenteum quonii pisanii in quo erat sculpita et representata imago inlese





Filippo Dolciati, Storia di Antonio Rinaldeschi, Firenze, Museo Stibbert.

esemplarmente ricostruita da Connell e Constable<sup>136</sup> che l'11 luglio del 1501 perde al gioco denaro e vestiti nella taverna fiorentina del Fico e uscendo, dopo aver maledetto il nome della Vergine, raccoglie una manciata di sterco secco di cavallo e lo lancia contro un tabernacolo, sul muro esterno della chiesa di S. Maria degli Alberighi: miracolosamente lo sterco rimane attaccato all'affresco e Rinaldeschi, arrestato, confessa il suo crimine e chiede di essere giustiziato per evitare il linciaggio popolare.

Accanto al *topos* del giocatore di dadi frequente è quello del non cattolico, ebreo, mussulmano, o, in epoche più tarde, protestante, che si avventa contro un'immagine sacra e riceve una punizione per la sua empietà, o dall'autorità civile, con plateali condanne, o dalla divinità stessa, che arriva a provocarne la morte esemplare<sup>137</sup>.

---

at intatte semper Virginis Mariae, Salvatoris nostri matris, et contra dictam imaginem et sculpturam plura et plura verba pertulit, videlicet dicendo 'Virgine Maria io non ti posso fare peggio et se io te lo potessi fare, te lo farei, ma io ti cavarò uno occhio'. Et volens suum inorme iniquum et malum propositum executioni mandare, cepit in manibus suis quendam cultellum de ferrum attum ad tenedum ad mensam, acutum et cum dictu cultello uno ittu et una percussione percussit dictam imaginem et sculpturam dicte inlese maiestatis in facie, ita et taliter quod cum dictus cultellus prope punctam circa quatuor digitos frattus fuit et est, et in miraculum dicti nefandi ac enormis criminis dicta punta et frattura cultelli predicti cecidit in terram et nunquam fuit repertam cum tam ipse Antonius quam eius uxor ipsam fratturam cultelli perscrutarentur et nunquam ipsam invenire potuerunt." La descrizione del crimine si trova, con il testo della condanna al rogo, inflitta anche per altri crimini, in G.A. Brucker, *Firenze nel Rinascimento*, presentazione di S. Bertelli [New York, 1969], Firenze, 1980, p. 327.

<sup>136</sup> Connell e Constable, *Sacrilegio e redenzione* cit.: la vicenda di Rinaldeschi, che causò un forte movimento popolare, è ricostruita grazie a una serie straordinariamente completa di fonti superstiti, tra cui un dipinto, eseguito da Filippo Dolciati e ora al museo Stibbert di Firenze, che ritrae gli eventi che portarono alla morte del sacrilego, attraverso nove singoli pannelli, accompagnati da un'iscrizione, "eccezionale documento di una *cause célèbre* che dette origine a una devozione popolare" verso il tabernacolo profanato. Ibid., pp. 19-20.

<sup>137</sup> Per alcuni casi di ebrei che sfregiano immagini sacre e vengono paltealmente puniti si veda M. Luzzati, *La casa dell'ebreo. Saggi sugli Ebrei a Pisa e in Toscana nel Medioevo e Rinascimento*, Pisa, 1985, p. 5 nota 5, e in generale tutto il saggio *Ebrei, Chiesa locale, "Principe" e Popolo*, pp. 205-234, che affronta il tema di un ebreo pisano che chiede, nel 1491, l'autorizzazione del Vicario arcivescovile per cancellare un'immagine di san Cristoforo situata sul muro esterno della casa che ha acquistato, confrontandolo con un analogo caso verificatosi a Mantova nel 1493. Nello stesso anno, secondo il diario di Landucci un ebreo venne lapidato a Firenze perché "per dispetto de' Cristiani ma più tosto per pazzia, andava per Firenze guastando figure di Nostra Donna, e, in fra l'altre cose, quella che è nel pilastro dell'Orto San Michele, di marmo, di fuori. Graffiò l'occhio al bambino e a Santo Nofri, gittò sterco nel viso a Nostra Donna". Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, a cura di I. del Badia, Firenze, 1883, pp. 233-234, citato, insieme a numerosi altri casi in Connell e Constable, *Sacrilegio e redenzione* cit., pp. 48-49. Sempre sul tema di profanazioni di immagini cristiane da parte di Ebrei si vedano anche G. Jaritz, *The destruction of things in the late Middle Ages*, in *Emotions and material culture*, Wien, 2003, pp. 67 e 73 e le osservazioni di G. Wolf, sulle immagini miracolose che operano in un complesso gioco di scambi, investimenti simbolici, economici e materiali, "al fine di attrarre i fedeli, di marcare i limiti con l'altro, per diffamarlo ed escluderlo", come nel caso degli ebrei. G. Wolf, *Le immagini nel Quattrocento tra miracolo e magia. Per un' "iconologia" rifondata*, in *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thunø e G. Wolf, Roma, 2004, p. 317. Una variante dei miracoli che abbiamo analizzato è quella in cui l'immagine, invece di punire, sanguina per esprimere la sofferenza della divinità finita in mani di infedeli e il miracolo provoca la conversione, del giudeo empio o addirittura di un'intera comunità ebraica come nel caso del crocifisso di Beyrouth narrato dallo pseudo-Atanasio, in cui la statua si mette a

Tutti gli esempi che abbiamo citato, ampiamente noti e discussi dagli autori che si sono occupati di iconoclastia e di distruzione delle immagini, anche dal punto di vista del potere psicologico e quasi magico delle rappresentazioni figurative<sup>138</sup>, si riferiscono sempre a attacchi contro icone della Vergine o del Cristo<sup>139</sup>: è singolare dunque che un *corpus* di racconti ben definito abbia per protagonista proprio sant'Antonio. Sono tutti episodi assai simili, che dimostrano l'ampia circolazione di un *topos* letterario, in cui l'immagine del santo eremita prende il posto di Maria o del Crocifisso, e si vendica, contro il giocatore di dadi o contro un infedele iconoclasta facendogli contrarre l'*ignis sacer*: è interessante analizzarli brevemente, per notare, oltre alla propagazione di una leggenda, che procede di pari passo con la grande diffusione del culto per sant'Antonio abate, il legame inscindibile tra la devozione per l'eremita tebano e la paura di contrarre la malattia che porta il suo nome<sup>140</sup>.

Nella cronaca senese di Paolo di Tommaso Montauri per l'anno 1392 si legge che

ne la città di Ghaeta fu uno miracholo d'uno che si chiamava Chubello Afinato degli Afinati. Si pose un dí a giuchare nel mese d'aghosto e, avendo molto perduto, levandosi ritto vide una fighura di santo Antonio e subito trasse una dagha che aveva a lato e perchuse la detta fighura. E come costui percose la detta fighura, così li prese in quello medesimo luogo uno dolóre ismisurato per tale modo che se li aventò el fuocho di santo Antonio e per tre dí non fé altro che gridare e tutto arse del detto fuocho che non pareva né bestia né persona e chosí in capo di tre dí morí.

---

sanguinare mentre è oltraggiata durante una simulazione dei gesti della passione. Si veda, con numerosi esempi, J.M. Sansterre, *L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)* in *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, édité par J.M. Sansterre et J.C. Schmitt, [Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, LXIX (1999)], Bruxelles-Roma 1999, pp. 113-129.

<sup>138</sup> Si veda sul tema il ricchissimo materiale, talvolta tuttavia accorpato e discusso in modo confuso, fino ai tentativi di dimostrare l'innata capacità dell'uomo di reagire alle immagini, al di là dei contesti storici e culturali, in D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, [ed. or. Chicago, 1989], Torino, 1993, pp. 557-625 e le recensioni di J.M. Nash, *Art and arousal*, in "Art history", XIII, 4 (1990), pp. 566-570 e A.C. Danto, *Book reviews*, in "The Art Bulletin, LXXII, 2 (1990), pp. 341-342.

<sup>139</sup> Solo il caso dell'ebreo che chiede il permesso di raschiare un'immagine santa a Pisa si riferisce a san Cristoforo: questo episodio, tuttavia anche se utile per comprendere il valore delle immagini sacre, non rientra espressamente negli episodi di iconoclastia e di attacchi alle icone.

<sup>140</sup> Si noti che spesso, nell'affrontare il tema delle violenze contro le immagini, il *corpus* di miracoli legati a sant'Antonio sia stato trascurato dagli interpreti: "nel Medioevo occidentale le immagini svolgono un ruolo fondamentale solo nel genere letterario relativo ai miracoli di Maria." Belting, *Il culto delle immagini* cit., p. 375.

E fu noto a tutta la città di Gaeta per modo che non si diceva altro che questo miracholo<sup>141</sup>.

Protagonista è, come in molti dei racconti di blasfemi già citati, un giocatore di dadi che, dopo aver perso molto, colpisce la figura del santo eremita e per questa sua empietà muore nel giro di tre giorni di *ignis sacer*: all'episodio narrato nella cronaca si ispira con ogni probabilità anche uno degli *Assempri* dell'agostiniano senese Filippo Degli Agazzari (1338-1422), il cui protagonista ha lo stesso nome del giocatore di Gaeta e compie un gesto dalle analoghe modalità:

Bestemiando Idio e' sancti per qualunque modo sapeva peggio, et così el misero tornandosi verso la casa, vidde una figura del glorioso misser sancto Antonio. Et quasi come la figura fusse stata <ca>gione de la sua perdita e non el diavolo che gli era entrato addosso, corse arrabbiato verso la figura di sancto Antonio con una daga in mano e percosse la figura sopra l'anca.

Identica è anche la punizione che il giocatore riceve per la sua ingiuria:

Et subbitamente, per giudicio di Dio, chome la figura ricevette la percossa, el misero maladetto ricevette el dolore, cioè che in quel medesimo luogo a'llui s'attaccò el fuoco di sancto Antonio e subbitamente, senza nessuno intervallo, incominciò a gridare. Et tre dí e tre notti l'arse el fuoco di sancto Antonio, che mai non si ristette di gridare, e per tal modo l'arse che non pareva né bestia né persona, e così miseramente passò di questa vita<sup>142</sup>.

Pressappoco contemporanea è la vicenda raccontata alla metà del XIV secolo da Nicola de' Martoni, un notaio italiano originario della Campania, che compie, nel 1394-1395 un pellegrinaggio che ha come meta Gerusalemme, ma che tocca anche le località egiziane legate al culto di santa Caterina, a cui la famiglia dell'uomo pare essere singolarmente devota, tanto da intitolarle la propria cappella nella chiesa di Carinola. Dalle note prese ogni giorno, poi trasformate al ritorno in un resoconto, apprendiamo numerosi racconti e leggende sui luoghi

---

<sup>141</sup> SIENA, Biblioteca Comunale, ms AVII 44, Paolo di Tommaso Montauri, *Cronaca*, f. 395r cit in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, III, a cura di G. Varanini, G. Baldassarri, Roma, 1993, p. 375, nota 1.

<sup>142</sup> Filippo degli Agazzari, *Assempri*, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, III, a cura di G. Varanini, G. Baldassarri, Roma, 1993, pp. 375-376.

toccati dal lungo viaggio del pellegrino, che appare prestare grande fede a tutto ciò che gli viene narrato.

A Rodi, giunto nella *ecclesia Sancti Antonii* Nicola vede *quedam figura sancti Antonii de qua magnum recitatur miraculum*: non è chiaro, dal suo racconto se si tratti di una statua o di un'immagine dipinta. Il miracolo è così descritto:

quidam spiritu diabolico instigatus dedit cum lancea et percussit dictam figuram in faciem, cuius ictus vulnus adhuc apparet in facie dicte figure. Et statim, dato dicto ictu, accensus fuit igne beati Antonii, ita quod ardebat corpus suum sicut si fuisset lignum, et ille infelix peccator videns se sic accensus projecit se in mare, quod erat prope, ut ignis exstingeretur, quo projecto tanto plus ardebat corpus suum in mare, et statim totum suum corpus fuit mirabiliter combustum<sup>143</sup>.

A memoria dell'evento Nicola afferma che il *ferrum dicte lancee stat suspensum ante dictam beatam figuram*, accanto a *multe ymages argenteae et multa alia vota navium et cerei*: gli *ex voto* che in numerose testimonianze iconografiche abbiamo già visto accanto a immagini di Antonio, restano conservati vicino alla lancia, come se, intorno alla figura miracolosa, si volessero esprimere visivamente le due facce della potenza del santo, la capacità di guarire, e la terribile vendetta contro i blasfemi.

Ancora una volta in questo racconto ritornano alcuni particolari identici ai racconti toscani: la possessione diabolica che pare animare l'empio, la malattia che prende l'uomo come un fuoco, la punizione spettacolare e miracolosa.

Numerosi episodi di questo tipo sono raccontati da Falco, lo storico dell'ordine antoniano: l'autore del sacrilegio, tuttavia, non è più un giocatore di dadi, come negli episodi toscani, ma è un soldato mercenario, proveniente dall'Inghilterra o dalla Francia, un dettaglio interessante perché, assai frequente, mentre nel XVI secolo il protagonista è un soldato, originario da terre dove si è diffuso il protestantesimo e che quindi non porta rispetto verso le immagini dei santi.

---

<sup>143</sup> Nicolai de Marthono, *Liber peregrinationis ad Loca Santa* in L. le Grand, *Relation du pèlerinage a Jerusalem de N. de Martoni, notaire Italien (1394-1395)*, in "Revue de l'Orient Latin" III (1895), p. 585. Si veda anche M. Bacci, *Portolano sacro. Santuario e immagini sacre lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo tra tardo Medioevo e prima età moderna*, in *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thunø e G. Wolf, Roma, 2004, p. 231.



Il primo dei racconti di Falco è ambientato a Cesena, al tempo di Gregorio XI, dove un *quidam ex Britonibus ipsis*, dopo aver compiuto feroci efferratezze in una chiesa – *in ecclesia quadam super altare parvulos aliquot in ipsa direptione civitatis immaniter trucidasset* – si avventa contro un’immagine di Antonio, *furoreque ebrius gladio cruento imaginem beati Antonii in pariete depictam ictibus lacesseret*. La punizione arriva immediata: *mox ignis carnem eius corripens ac devorans, horrendo spectaculo illum invasit. Dumque immensis doloribus ureretur, cucurrit ad mare, et in aquam se proiciens ibi ab igne consumptus est totus cum ossibus*<sup>144</sup>.

L’episodio verificatosi a Cesena doveva essere ricordato e tramandato come un miracolo assai noto, perché ricorre in una cronaca secentesca con identici dettagli, a conferma che sia Falco, sia il cronista più tardo si devono rifare a una stessa fonte:

Giunti pertanto costoro [soldati britoni al soldo del papa] sul Bolognese vi si posero a fare grandissimi danni, portandosi molto perversamente, à guisa che fecero anche in Cesena, dove si legge essere stati portamenti loro sì altieri, e licenziosi, che ne furono da seicento a rumore di popolo tagliati à pezzi, e gli altri cacciati fuori; e uno di essi, che quasi diavolo incarnato era, avendo nella Chiesa di S. Antonio sopra l’Altare del Santo, con barbara fierezza, uccisi alquanti bambini, e nel medesimo tempo, infuriatosi ancora contro il Santo, empivamente ferita la di lui immagine, con l’istesso coltello bagnato del sangue di que’pargoletti innocenti, venne immantinente assalito dal sacro fuoco, che mal di sant’Antonio si appella, con tanto dolore nelle viscere, che per estinguere, ò mitigare quell’incendio ito tostamente al mare, e entrato in esso in vece di refrigerarsi molto più vi arse per quella salsuggine, et ad un tratto nell’acqua, e nel fuoco insieme finì l’infelice sua vita<sup>145</sup>.

Sempre Falco cita il caso di un *siquidem Gallici exercitus miles quidam* che *apud sancti Dionysii burgum, non procul a Placentia*, dopo un analogo sacrilegio, *igne sacro miserabiliter exustus, spectante hoc ipsum numerosissima eiusdem exercitus parte*<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., fol. 26.

<sup>145</sup> P.M. Campi, *Dell’historia ecclesiastica di Piacenza*, III, XXIII, Piacenza, 1662, p. 150.

<sup>146</sup> Falco, *Antoniana historiae compendium* cit., f. 26r.

Si è detto che i racconti di Falco sull'empietà dei soldati facevano probabilmente riferimento a fatti che lo storico, vivendo in un paese che aveva vissuto le devastazioni, anche iconoclaste, delle guerre di religione<sup>147</sup>, doveva conoscere bene: secondo Molanus, un'aggressione a un'immagine di Antonio si verificò durante le rivolte dei Gueux, partite come movimento nazionale di fiamminghi e olandesi per la libertà religiosa dei Paesi Bassi e trasformatesi, dopo i disordini di Armentières, in una sommossa dal carattere marcatamente iconoclasta. Scrive il teologo di Lovanio nel capitolo, già analizzato, dedicato all'iconografia di sant'Antonio:

propter tanta autem magni Antonii beneficia, cum dira grassaretur Geusiorum  
Imagines oppugnantium tempestas, non solum in ignem deiectam fuit aurata eius  
apud Silvamducis<sup>148</sup> statua, sed tam abominandis blasphemis impetita, quod Dei  
opt. Manus vindex ea de caussa duos ex illis blasphemis Geusiis è vestigio  
percusserit peste subitanea, quam divi Antonii iam olim appellant Christiani, quod  
illi depellendae, sint eius apud Deum persaepe patrocinium experti<sup>149</sup>.

È proprio in una città francese, Châtillon-sur-Seine, che quattro soldati ugonotti nel 1576 si avventano per gioco contro una statua di sant'Antonio e subiscono immediatamente la punizione del santo. Uno di loro, infatti, divorato dal fuoco, si getta nel fiume, secondo il *topos* frequente dell'ammalato di *ignis sacer* che annega cercando di placare l'arsura, un altro impazzisce, e gli ultimi due, stupefatti dal miracolo, abiurano la religione riformata e si salvano facendo celebrare una messa all'altare di sant'Antonio in una chiesa di Châtillon. Il miracolo è ricordato da diverse fonti: compare in un opuscolo anonimo, l'*Histoire miraculeuse de trois soldats punis divinement pour les forfaits violences, irréverences et indignitez par eux commis, avec blasphèmes execrables contre l'image de Monsieur saint Antoine a Soucy près Chastillon sur Seine, le vingtunesme jour de juin mil cinq cens septantesix*, pubblicato a Lione immediatamente dopo i fatti, nel 1576, e poi ristampato a

---

<sup>147</sup> Vastissima è la bibliografia sul tema dell'iconoclastia, legata anche al recupero e all'edizione dei *Libri carolini*, nella Francia ugonotta: si faccia riferimento, per un buon inquadramento storico e la ricca bibliografia, a O. Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, 1991.

<sup>148</sup> Bois-le-Duc.

<sup>149</sup> Molanus, *Traité des saintes images*, cit., II, pp. 256-257.

Troyes nel 1586, presso Nicolas du Ruau<sup>150</sup>, e ancora nella *Histoire sainte de la ville de Chatillon sur seine au duché de Bourgogne* edita ad Autun nel 1651, in cui si trova un capitolo dedicato alla *histoire admirable et prodigeuse arrivéé à Chatillon sur Seine touchant une image de Saint Antonie*<sup>151</sup>. In quest'ultima si legge anche il testo di un rimatore anonimo, in cui è ben sintetizzata tutta la vicenda:

en Iuin l'qn mil cinq cent soixante et seize / de monseigneurs flis et frere de Roy /  
lorsque son camp pour vivre plus à l'ayse / a Chatillon faisoit grand desarroy /  
aucuns soldats prindrent tant d'arrogance / qu'ils mirent bas l'image haut étant / de  
saint Antoine et pris d'une insolence / par eux fut mise au feu et le mocquant / mais  
le malheur compagnon du forfait / la peine aussi qui toujours fuyt l'offence /  
suodainement visita ce méfait / l'eau et le feu vengeant l'outrecuidance/ car l'un  
brûla d'ardeur intolérable / au mesme temps l'autre fort agité / mourut en Seine où  
(comme il est coyable) / fuyant le mal s'étoit précipité / leurs adherants, mûs d'une  
repentance / qui ja sentoient ce feu les devorer / aprenez donc chaucun en  
revenue / de craindre Dieu et les saints honorer<sup>152</sup>

La vicenda di Châtillon continuò a circolare, almeno in Francia: si legge ancora, un secolo dopo, in appendice a *La vie et le miracles de St. Antoine abbé avec la vie de sainte Marie Egyptienne*, edita a Troyes nel 1729<sup>153</sup>, ed è riportata, insieme a un'ampia rassegna dei

---

<sup>150</sup> *Le vray récit et discours, non tel par cy devant avéré, au faict énorme et plein de blasphèmes d'aucuns soldats, advenu en la ville de Chastillon-sur-Seine, 1576, contre une image de saint Anthoine qui était audessus d'une des portes de ladicte ville*, Troyes, 1586.

<sup>151</sup> E. Le Grand, *Histoire sainte de la ville de Chatillon sur seine au duché de Bourgogne*, Autun, 1651, pp. 231-258.

<sup>152</sup> Ibid., pp. 257-258.

<sup>153</sup> Vedi sopra p. 347. "Il y a de certaines histoires, dont le recit fait horreur aux ames craignant Dieu; il est bon néanmoins quelques fois fois [sic] de les sçavoir parriculierement quand Dieu y a fait parroître sa justice ou sa misericordes à la glorie de son Saint Nom. L'an 1576 Monsieur le duc d'Alencon frere du Roy étant à Châtillon sur-Seine avec Messieurs le prince de Condé, du Val, de la Nouë, d'Amboise, et autres troupes tant Huguenotes que Catholiques mecontents, il s'y passa une horrible Tragedie en cette Ville, qui fait voir l'extremité de l'impiété ou tombent ceux qui ont quitté le giron de l'Eglise. Les principaux acteur furent quatre ou cinq Soldats huguenots, dont l'un avoit nom le Roy, natif de Nolay proche de Beaune, un autre nommé la Pierre, natif des Moulins en Bourbonnois, un troisième appelé Courcelles, avec quelques autres dont on ne sçai pas le noms ni le pays. Ces soldats gardoient la porte de Chaumont, dite de S. Antoine, où il y avoit une Image de bois representant le même Saint. Un d'entr'eux l'ayant fait tomber avec une pique, ils l'habillerent d'une mandrille de soldat, de rifée, lui mirent le mosquet sur l'épaule, le posant sur un boulevard comme en sentinelle pour ea faire un soldat de rifée; ils ne contenterent pas de cela, il contraignoient les passans de se mettre à genoux devans cet image, ensuite ils se mirent en devoir de lui décharger leur arouebuses, et meme de la percer de leur piques, joignans ce jeu infâmes des paroles de risée et de blasphèmes. Elle ne fut pas néanmoins endommagée nonobstant leur efforts; Dieu sans doute voulant leur faire ouvrir les yeux pour rentrer en eux-mêmes, néanmoins dans la

miracoli che abbiamo già citato da Raynaud, nei suoi *Simbola antoniana*. La rassegna del gesuita deriva, in larga parte dagli esempi citati da Falco, con i due prodigi di Cesena e di Fidenza, ma contiene anche miracoli nuovi, verificatisi, come il caso dei quattro soldati francesi, nel XVI secolo, nel 1537, a Roma, dove *Marcus Brixianus miles, admotae ira D. Antonii manu, periurus, ultore numine, ne correptus, moritur Idibus Augusti anno 1537*<sup>154</sup> e poi nel 1566 in Belgio<sup>155</sup>: è interessante notare come gli esempi narrati da Raynaud siano messi in relazione con l'episodio, della prima biografia antoniana, in cui il *dux* arriano Balacio, che ha trattato in modo sprezzante le richieste dell'eremita di usare clemenza verso i cristiani, viene travolto e ucciso dal suo stesso cavallo<sup>156</sup>, un tentativo, da parte dell'interprete, di collegare la nuova immagine di Antonio vendicatore all'asceta raccontato da Atanasio.

---

suite ces sclerats continuant leurs impietez, Dieu par un jugement secret l'abandonna à ces bourreaux, le soldat qui avoit nom le Roi frapa l'image au front, Courcelles la fit tomber après l'avoir frapé deux fois, ils accoururent aussi-tôt avec blasphèmes disant, par la mort le galand est mort; mais ce n'est pas assez, il merite le feu. Ils arrêterent donc une charette chargée de bois qui entroit dans la Ville, dont ils firent un grand feu, et jetterent l'Image dedeans se chauffant, l'entour au milieu de l'Été avec des risées et des blasphemes execrables, personne n'osant leur rien dire. Pendant que ces infâmes sacrileges preparoient le feu, un nommé la Fontaine Mercier tenoit une écuelle de bois entre les deux portes, prioir les passin de donner à Dieu et à la fabrique pour ce bon viellard qu'on alloit brûler: mais celui-cy ni les trois autres n'échaperent pas de mains de la justice de Dieu. L'image ne fut pas plutôt brûlée que ces trois Diables incarnez qui l'avoient jetté au feu devinrent furieux et enragez, courant les rues, et criant et hurlant comme des possédez, chacun d'eux jettant des cris efoyables, disant : je brûle! je brûle! Le nommé la Pierre, qui étoit un peu moins furieux que les autres, fut conduit en son logis, rentra en soi même, considerant ce qu'étoit arrivé, et abjura son hérésie, il demeura néanmoins quelque tems malade, afin qu'on ne pût durer du veritable châtiment de Dieu: Courcelles demeura longtems interdit de son esprit, dieu néanmoins usade misericorde en son endroit, car son bon sons lui ayant été rendu, non seulement il abjura son heresie, mais il fit encore une espece de penitence publique par une amande honorable à saint Antoine. La fin du nommé le Roy ne fut pas si heureuse, ce malheureux courut toute la nuit les rues de la ville, et quoique deux hommes du voisinage l'eussent pourssuivi à dessein de le ramener chez son hôte, i leur fit faire milie tours et lassa presque leur charité, enfin l'ayant atteint, Grand Dieu, quels blaspèmes ac vomissoit point ce miserable! criant hautement qu'il brûloit, et assurément ces deux hommes affirmoient qu'il étoit tout en feu, et qu'il ne pouvoient en aucune maniere approcher leur main de sa chair, il fut donc conduit au logis de son hôte où il ne fut pas plutôt rentré qu'il se mit à monter et descendre d'une Echelle avec une vitesse extrême, et mourut dans cette action. De la perte de ces deux cy, et de la conversion des deux autres, dieu voulu tirer un troisieme avantage; car leur caporal Huguenot qui étoit temoins de toute l'action, et qui sçavoit qu'un d'entr'eux s'étoit précipité dans la riviere, se convertit, et reconnu qu'il ne faut pas se moquer des saints ni de leur images. La Fontaine, Mercier ne fut pas puni sur le champ, mais enfin ce malheureux étant delaissé de Dieu, fut excuté à mort pour ses crimes: ceci est traité plus au long pale le reverend pere Estienne le Grand de la Compagnie de Jesus en son histoire de la Ville de Châtillon sur Seine". *La vie et le miracles de St. antoine abbé avec la vie de sainte Marie Egyptienne*, Troyes, 1729, pp. 94-96.

<sup>154</sup> T. Raynaud, *Symbola Antoniana* cit., p. 347.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> "Balacius qui sub Nestorio Alexandria perfecto dux Aegypti fuit, prae estu Arriano quo furebat, Virgines sacras Monachosque nuditate dehonestabat, et publice verberibus mulctabat. Intentavit beato Antonius, datis ad eum literis, celerem Dei iram, ni absisteret impiis coeptis. Ille pro salubribus monitis minas reposuit quibus ipsi quoque b. Antonio denuntiabat flagella; litteras vero, sputis conspurcatis abiecit et tabellarios a sancto Vito



Pseudomonogrammist SL, Sant'Antonio punisce con il fuoco un soldato, Roma, La Sapienza.  
 Anonimo, Sant'Antonio punisce con il fuoco un soldato, Milano, Biblioteca Bertarelli.



Lo stesso catalogo di miracoli confluisce poi nel dossier degli *Acta Sanctorum*, a chiusura del quale si legge, riprendendo le efficaci parole che secondo la tradizione erano scolpite sulle case antoniane:

aucta est, eo amplius sanctorum reverentia, quod, sicut eo morbo aegrotantes sanari consueverint, ita sani in eundem Sanctum peccantes, sive periurio, aliave irrogata in eum blasphemia vel contumelia, eundem mox experiri solerem ultorem, eodemque confestim morbo ignis sacri percuti: quod pavendum cunctis prodigium hactenus perseverat, adeo ut in proverbium verum sit, In Antonium neminem impune peccare. Quod infra recentioribus miraculis confirmabitur<sup>157</sup>.

A conclusione di questo percorso testuale, in cui però sono sempre le immagini ad essere protagoniste e a punire con il fuoco chi le offende, quasi a creare una polarità tra le reliquie, in grado di guarire dal fuoco sacro e le icone, che ricordano ovunque la devozione da portare al santo, fino a far ammalare chi si macchia di blasfemia, si possono ricordare alcune incisioni che raffigurano Antonio pronto a scagliare il fuoco contro un soldato: una, conservata alla raccolta romana dell'Università La Sapienza è attribuita allo Pseudo Monogrammista SL e mostra un soldato ai piedi dell'eremita, colpito dal fuoco. Si può immaginare che questa raffigurazione e le altre, più tarde, oggi conservate alla milanese raccolta Bertarelli, che ricordano un miracolo simile a quelli che abbiamo elencato e avvenuto a Brescia, come sembrano suggerire le didascalie, servissero, con la loro chiarissima iconografia, in cui il fuoco non è un piccolo attributo ai piedi del santo, ma una vivace fiamma che esce dalla sua mano, a ricordare il terribile potere del santo che *percutit et sanat, extinguit et excitat ignes / ardentesque minas intonat*<sup>158</sup>.

---

submissos, iniuriis cumulavit. Sed confestim (ait s. Athanasius) minatorem oppressit supplicium, et intra quinque dies os effrenatum ultio divina compascuit: ita ut omnes agnoscerent celerem ultionem divinitus contemptori beati viri esse repensam. Morsu enim repentino equi antea mansuetissimi decussus in terram, et ab eodem ex parte laceratus, igneo ardenteque ex morsibus affectu laborans, infelicem animam in Tartarum mox evomuit, ad ignes aeternos amandandam." *Ibidem*.

<sup>157</sup> AA.SS., Jan. 2 sub 17, p. 159

<sup>158</sup> Sono i versi di un inno contenuto in un libro d'ore che risale alla seconda metà del XV (PARIS, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 9472, f. 80v) citato in E. von Kraemer, *Les maladies désignées par le nom d'un saint*, Helsingfors, 1949, p. 18.

# Bibliografia

## Fonti

- Adhelmo, *De virginitate carmen*, in *M.G.H, Auctores Antiquissimi*, XV, Berlin, 1919, pp. 327-471.
- Annales Xantenses*, in *M.G.H., Scriptores*, II, Hannover, 1828, pp. 217-235.
- Antonini Placentini Itinerarium mit deutsch Ubersetzung*, ed. J. Gildemeister, Berlin, 1889.
- Atanasio, *Vita di Antonio*, in *Vite dei santi dal III al VI secolo*, a cura di C. Mohrmann, Milano, 1985, pp. 5-76.
- Atanasio, *Vita et Conversatio S. P. N. Antonii*, in *P.G.*, XXVI, coll. 835-976.
- Bartolomeo da Trento, *Liber miraculorum sanctae Virginis* in A. Dondaine, *Bathélemy de Trente, O.P.* in “Archivum Fratrum Praedicatorum”, XLV (1975), pp. 79-105.
- Bartolomeo da Trento domenicano e agiografo medievale. Passionale de sanctis. Textus-index*, a cura di D. Gobbi, Trento, 1990.
- Bartolomeo da Trento, *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, ed. critica a cura di E. Paoli, Firenze, 2001.
- Bartolomeo da Trento, *Liber miraculorum sanctae Virginis*, in A. Dondaine, *Bathélemy de Trente, O.P.* in “Archivum Fratrum Praedicatorum”, XLV (1975), pp. 70-105.
- Beda Venerabile, *De temporum ratione liber*, in *Bedae Venerabilis Opera*, VI, *Opera Didascalica*, a cura di C.W. Jones, Turnhout, 1977.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, ed. a cura di A.E. Quaglio, II, Milano, 1974.
- Campi, P.M., *Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza*, III, XXIII, Piacenza, 1662.
- Cavalca, Domenico, *Cinque vite di eremiti dalle “Vite dei santi Padri”* a cura di Carlo Delcorno, Venezia, 1992. Domenico Cavalca, *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri*, edizione III, Bologna, 1825.
- Cavalca, Domenico, *Le vite dei SS. Padri*, introduzione e note a cura di C. Naselli, Torino, 1926.
- Concilium Basilense. Studien und quellen zur Geschichte des Concils von Basel. Studein und Dokumente zur Geschichte der Jahre 1431-1437*, hrg von J. Haller, I, Basel, 1896.
- De S. Anthonio Abbate ex codice Namurc. n. 159* in “Analecta Bollandiana”, II, 1883, pp. 341-354.

- De S. Antonio Magno abbate in Thebadie*, in AA.SS., Jan. 2, sub 17, *Antonius s.* [Anversa, 1643], Bruxelles, 1966, pp. 107-162.
- De s. Onuphrio anachoreta in Aegypto*, in AA. SS. sub Jun, 12, III, pp. 24-30.
- Ecchellense, Abramo, *Sapientissimi patris nostri Antonii magni abbatis regulae, sermones, documenta, admonitiones responsiones, et vita duplex*, Paris, 1646.
- Estienne, Henry, *Apologie pour Hérodote. Satire de la société au XVI<sup>e</sup> siècle*, a cura di P. Ristelhuber, II, Genève, 1969.
- Falco, Aymar, *Antoniana historiae compendium*, Lyon, 1543.
- Farsito, Ugo, *Libellus de miraculis beatae Mariae Suessionensis, de curatione Ardentium*, in *Rerum gallicarum et francicarum scriptores. Recueil des historiens des Gaules et de la France*, a cura di L. Delisle, XIV, Paris, 1869, pp. 234-235.
- Filippo degli Agazzari, *Assempri*, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a cura di G. Varanini e G. Baldassarri, tomo III, Roma, 1993, pp. 251-485.
- Garzoni, Giovanni, *Ad clarissimum virum dominum ioannem blanchfeldum berlinensem proemium in vitam divi Antonii Abbatis*, Bononiae, Benedictus Hectoris, 1503.
- Gautier de Coincy, Gonzalo de Beceo, Alfonso X el Sabio, *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*, a cura di C. Beretta, introduzione di C. Segre, Torino, 1999.
- Gerson, Jean, *In festo sancti Antonii*, in Id., *Oeuvres complètes*, V, Tournai, 1963, p. 396.
- Girolamo, *Vita S. Hilarionis*, in *P.L.*, XXIII, coll.?.
- Guiot de Provins, *La Bible*, in Id., *Œuvres*, éditées par J. Orr, Genève, 1974.
- Hemmerlin, Felix, *Tractatus de exorcismis*, in Id., *Varia oblectationis opuscula et tractatus*, Basel, 1497.
- Histoire latine de S. Antoine. La "Légende de Patras", Une*, ed. P. Noordelos, F. Halkin, in "Analecta Bollandiana", LXI (1943), pp. 211-250.
- Histoire miraculeuse de trois soldats punis divinement pour les forfaitis violences, irréverences et indignitez par eux commis, avec blasphèmes execrables contre l'image de Monsieur saint Antoine a Soucy près Chastillon sur Seine, le vingtunesme jour de juin mil cinq cens septantesix*, Lyon, 1576.

- In inventione s. Antonii in Analecta Hymnica Medii Aevi*, a cura di C. Blume, G.M. Dreves, Leipzig, 1896, VI, pp. 94-97.
- Inventaire des titres et fondations de l'Abbaye de Saint-Antoine*, art. 37, in L. Maillet-Guy, *Les origines de saint-Antoine, Isere, XI-XIII siècles*, Valence, 1908, pp. 9-29.
- Itinerario del viaggio del cardinale Luigi d'Aragona steso da Antonio de Beatis*, in appendice a A. Chastel, *Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Roma-Bari, 1987.
- Itinerarium Antonini Placentini. Un viaggio in Terra Santa del 560-570 d. C.*, ed C. Milani, Milano, 1997.
- Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, ed. critica a cura di G. P. Maggioni, Firenze, 1998.
- Jean de Mailly, *Abrégé des gestes et de miracles des saints*, traduit du latine par A. Dondaine, Paris, 1974.
- Jean XXII. Lettres communes*, ed. G. Mollat, IX, 1923.
- La vie et le miracles de St. antoine abbé avec la vie de sainte Marie Egyptienne*, Troyes, 1729, pp. 94-96.
- Le Grand, E. *Histoire sainte de la ville de Chatillon sur seine au duché de Bourgogne*, Autun, 1651, pp. 231-258.
- Le vray récit et discours, non tel par cy devant avéré, au faict énorme et plein de blasphèmes d'aucuns soldats, advenu en la ville de Chastillon-sur-Seine, 1576, contre une image de saint Anthoine qui était audessus d'une des portes de ladicté ville*, Troyes, 1586.
- Légende de Saint Antoine traduit de l'arabe par Alphonse Bonhome o. p., la*, ed. F. Halkin, in "Analecta bollandiana", LX (1942), pp. 141-212.
- Magna vita S. Hugonis Episcopi lincolniensis*, a cura di J.F. Dimock, Nendeln, 1967.
- Magnum Bullarium romanum: bullarum romanum privilegiorum ac diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio*, III, 2 [Roma, 1741], Graz, 1964-1967.
- Magnum Bullarium romanum: bullarum romanum privilegiorum ac diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio*, III, 2 [Roma, 1741], Graz, 1964-1967.
- Magnum Bullarium romanum: continuatio*, [Roma, 1842], Graz, 1963, pp. 323-4.
- Martin del Rio, *Disquisitionum magicarum libri sex*, Coloniae, 1679, p. 484

- Martin del Rio, *Disquisitionum magicarum libri sex*, Venezia, 1616.
- Martin Lutero, *Discorsi a tavola*, a cura di L. Perini, con un saggio su Martin Lutero di D. Cantimori, Torino, 1969.
- Miscellanea di scritture volgari*, (MODENA, Biblioteca Estense universitaria, Appendice Campori, ? T 6.10)
- Muntaner, B., *Invención del cuerpo de S. Antonio Abad e historia de la Hija del rey de Hungría. Leyendas en prosa catalana-provenzal, inédita en la primera, y nuevamente publicada de la segunda, copiadas de un códice del siglo XIV existente en la Biblioteca Provincial de Palma*, Palma, 1873.
- Mystère saint Anthoni de Viennes publié d'après une copie de l'an 1503*, le, ed. P. Guillaume [Gap-Paris, 1884], Torino, 1998.
- Navarro, J. *Vida y milagros del príncipe de los anacoretas*, Barcellona, 1881.
- Nicolai de Marthono, *Liber peregrinationis ad Loca Santa* in L. le Grand, *Relation du pèlerinage a Jerusalem de N. de Martoni, notaire Italien (1394-1395)* in "Revue de l'Orient Latin" III (1895), pp. 577-669.
- Nicolai de Marthono, *Liber peregrinationis ad Loca Santa*, in L. le Grand, *Relation du pèlerinage a Jerusalem de N. de Martoni, notaire Italien (1394-1395)*, in "Revue de l'Orient Latin" III (1895).
- Old english Martyrology, an*, a cura di G. Herzfeld, London, 1900.
- Palladio, *La storia lausiaca*, introduzione di C. Mohrmann, testo critico e commento a cura di G.J.M. Bartelink, Roma-Milano, 1974.
- Petrarca, Francesco, *Epistole*, a cura di U. Dotti, Torino, 1978.
- Pierre de Lanoy, *Légende du grand Saint Antoine, traduite de latin en françois, publiée pour la première fois d'après le manuscrit d'Antoine du Saix, commandeur de Saint-Antoine de Bourg, la*, ed. M.C. Guigue, Lyon, 1889.
- Pietro de' Natalibus, *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diversis voluminibus collectus*, Lyon, 1514.
- Rabano Mauro, *Martyrologium. De computo*, a cura di J. Mc Culloh, Turnhout, 1979.



- Rappresentazione di sant'Antonio*, in A. d'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secolo XIV, XV e XVI*, II, Firenze, 1872, pp. 33-63.
- Raynaud, T., *Simbola antoniana commentatio de magno sancto Antonio Lugudunensium praeside*, Roma, 1648.
- Raynaud, Teophile *Symbola antoniana*, Roma, 1648.
- Regestum Clementis Papae V ex vaticanis archetypis sanctissimi Domini nostri Leonis XIII Pontificis maximi iussu et munificentia*, Roma, 1885, p. 234, § 4480.
- Registres de Boniface VIII*, Les ed. A. Thomas, Parigi, 1884.
- Registres de Boniface VIII, les*, ed. A. Thomas, I, Paris, 1884.
- Registres de Clement IV. Recueil des Bulles de ce Pape publiées ou analysées d'après les manuscrits originaux des archives du Vatican, les*, a cura di M.E. Jordan, Paris, 1893.
- Registres de Innocent IV, Les*, Paris, 1884.
- Rituale romanum Pauli V Pontifici Maximi iussu editum aliorumque pontificum cura recognitum atque auctoritate Pii Papae XI ad normam codicis iuris canonici accomodatum*, Torino, 1941, pp. 534-5.
- Sacchetti, Francesco, *Il trecentonovelle*, a cura di A. Lanza, Firenze, 1984.
- Sacchetti, Francesco, *Il trecentonovelle*, a cura di A. Lanza, Firenze, 1984.
- Sigeberto di Gembloux, *Chronographia*, in M.G.H., *Scriptores*, VI, Hannover, 1844.
- Statuts de l'hôpital des infirmes tant de ce monastere que des commanderies, 1478*, in *Statuts de l'hôpital des Démembrés de Saint Antoine. Recueil de textes latins et français*, a cura di G. Darodes, Grenoble, 1991, pp. 12-17.
- Suger, *Vie de Louis VI le Gros*, a cura di H. Waquet, Paris, 1964.
- Tommaso d'Aquino, *In quartum librum sententiarum magistri petri lombardi*, in Id., *Opera omnia*, VII, Venetiis, 1593.
- Translation de Saint Antoine en Dauphiné, La*, ed. P. Noordeloos, in "Analecta Bollandiana", LX (1942), pp. 68-75 (introduzione) e pp. 75-81 (testo).
- Verba Seniorum*, in P. L., LXXIV, coll. 381-843.

- Victor da Tunnuna, *Chronicon*, in *P.L.*, LXVIII, coll. 941-962.
- Vie ancienne de Saint Front de Périgueux, la*, ed. M. Coens, in “*Analecta Bollandiana*”, XLVIII (1930), pp. 324-360.
- Vie de monseigneur Sainct Anthoine abbé, la* Lyon, 1555.
- Vie de monseigneur Saint Antoine Abbé, avec les choses merveilleuses qui luy advindrent ez deserts et comme son glorieux corpus fut trouvé par revelation divine et porte à Constantinople et dela transporté au pays de Vienne le tout reveu et corrigé de nouveau, la*, a Troyes, chez Yves Gyrardon, demeurant rue Nostre Dame, 1670.
- Vie et le miracles de St. Antoine abbé avec la vie de sainte Marie Egyptienne, La*, Troyes, 1729.
- Villon, Francois, *Opere*, a cura di A. Carminati, E.S. Mazzariol, Milano, 1971.
- Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, [Douai, 1624], riproduzione anastatica Graz, 1965.
- Vita Antonii abbatis* (FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 143).
- Vita Antonii abbatis* (LA VALLETTA, Public library, Ms 1).
- Vita beati Antonii Abbatis*, Napoli, 1556.
- Vita di Antonio*, introduzione di C. Mohrmann, testo critico a commento a cura di G.J.M Bartelink, Roma-Milano, 1974.
- Vita di sant’Honofrio heremita raccolta da gravissimi et probati autori per monsignor Paolo Regio vescovo di Vico equense, con licenza dei superiori*, Venetia, 1611.
- Vita di sant’Honofrio heremita, figlio del re di Persia* da prosa ridotta in ottava rima dal sacerdote D. Horatio Raoli d’Anagni, dedicata all’illustrissima signora Mattia Raoli nobile anagnina, Anagni, 1705.
- Vita Frontonii abbatis* in *P.L.*, LXXIII, coll. 428-432.
- Voiages que saint Antoine fist en la terre d’outremer*, in *Itinera Hierosolymitana et descriptiones terrae sanctae bellis sacris anteriora et latina lingua exarata*, ed. T. Tobler et A. Molinier, [Gèneve, 1879], Osnabrück, 1966, pp. 383-391.

## Studi

*Abbaye Saint-Pierre de Montmajour. Histoire et patrimoine*, Arles, 1999.

M. da Abiy-Addi, *Antoniani etiopi*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, I, Roma, 1974, coll. 691-692.

R. Abt-Baechi, *Il santo e il maiale. La conciliazione di spirito e natura. Uno studio di psicologia del profondo condotto sull'esempio di "Antonio del maiale" ovvero di sant'Antonio l'eremita*, Bergamo, 1991.

G. Achenbach, *An early italian tabernacle* in "Gazette des Beaux-Arts", ser. 6<sup>a</sup>, XXV (1944), pp. 127-152.

V. Advielle, *Histoire de l'ordre hospitalier de S. Antoine de Viennois et de ses commanderies et prieurés*, Paris, 1833.

J. Agrimi, C. Crisciani, *Malato, medico e medicina nel Medioevo*, Torino, 1980.

G.J. Aillaud, *L'ergot du siegle et le mal des Ardents*, in *Herbes drogues et epices en Méditerranée. Histoire, antropologie, economie du Moyen Age a nos jours. Actes de la Table Ronde de l'Institut de Recherches Méditerranéene et de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille, Mémoires et Documents*, III, Paris, 1998, pp. 57-65.

J. Ainaud, J. Gudiol, F.P. Verrié, *Catálogo monumental de España, La ciudad de Barcelona*, I, Madrid, 1947.

J. Ainaud, *Jaume Huguet*, Madrid, 1955.

R. Alcoy, *Mestre de Rubió, Retaule de Sant Antoni Abad*, in *Prefiguració del Museu Nacional d'art de Catalunya*, Barcellona, 1992, pp. 238-241.

C. Alessi, P. Scapecchi, *Il "Maestro dell'Osservanza": Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo?*, in "Prospettiva, rivista di Storia di Arte Antica e Moderna", LXII (luglio 1985), pp. 13-37.

*Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den augestellte Gemalde*, München, 1983.

E. Amélineau, *Voyage d'un moine égyptien dans le désert*, in "Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes", VI (1884), pp. 166-194.

E. Anderloni, *Gli statuti di Novara e il Porco di Sant'Antonio*, in "Novaria. Bollettino delle Biblioteche Negroni e civica di Novara", VI (1925), pp. 1-6.

A. Angelini, *Pittura a Foligno 1439-1502: fonti e studi. Un bilancio*, in *Nicolò Alunno in Umbria*, a cura di P. Mercurelli Salari, Perugia, 2004, pp. 81-94.

- A. Antonioletti Boratto, *San Fiorenzo di Bastia Mondovì* (Ricerche artistiche del Nord ovest- saggi e repertori iconografici, 1), Villanova Monferrato, 2004.
- F. Arcangeli, *Un Vitale e un Jacopo da Bologna*, in "Proporzioni", II, (1948), pp. 63-74, [poi in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna, 1978, pp. 19-28].
- The art of painting in Florence et Siena from 1250 to 1500: a loan exhibition, in aid of The National Trust and The National art collections fund*, London, 1965.
- M. Bacci, *Il pennello dell'evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, 1998.
- M. Bacci, "Pro remedio animae". *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa, 2000.
- M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003.
- M. Bacci, *Portolano sacro. Santuario e immagini sacre lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo tra tardo Medioevo e prima età moderna*, in *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thunø e G. Wolf, Roma, 2004, pp. 223-248.
- M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari, 2005.
- A. Bagnoli, *La "Tebaide" dello spedale di santa Maria della Scala a Siena. Alcune considerazioni preliminari*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia, 2001, pp. 155-161.
- R. Baldani, *La pittura a Bologna nel sec. XIV*, Bologna, 1909.
- U. Baldini, *La cappella Migliorati nel San Francesco a Prato*, Firenze, 1965.
- A.M. Bandini, *Dei principi e progressi della real biblioteca mediceo laurenziana (Ms laur. Acquisti e Doni 142)*, a cura di R. Pintaudi, M. Tesi, A.R. Fantoni, Firenze, 1990.
- L. Banfi, *Un nuovo lacerto settentrionale della leggenda di santo Antonio eremita*, in "Annali della facoltà di lettere e filosofia di Macerata", XXV-XXVI (1992-1993), pp. 537-552.
- O. Banti, *Cenni di storia della Bibliotheca Cathariniana*, in O. Banti, A. Petrucci, F. Petrucci Nardelli, A. Caleca, *Libraria nostra communis. Manoscritti e incunaboli della Bibliotheca Cathariniana di Pisa*, Pisa, 1994, pp. 11-16.
- L.W. Barnard, *The date of S. Athanasius' Vita Antonii*, in "Vigiliae Christianae", 27 (1974), pp. 169-175.
- V. De Bartholomeis, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, 1926.
- M. Baruzzi, M. Montanari, *Porci e porcari nel Medioevo*, Bologna, 1981.
- J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcs, fonctions*, Paris-Rome, 1991.

- J. Baschet, *Les justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe - XVe siècle)*, Rome, 1993.
- J. Baschet, *Inventivité et serialité des images médiévales. Pour un approche iconographique élargie*, in "Annales HSS", LI (1996), pp. 93-133.
- M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 1978.
- A.A.R. Bastiaensen, *Jérôme hagiographe*, in *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, I, Turnhout, 1994, pp. 97-123.
- M. Baudat, *De la Thebaïde à Montmajour. Les reliques de Saint-Antoine abbé*, Arles, 1994.
- M. Baudat, *Les reliques de Saint Antoine abbe, une veneration "municipale" arlesienne?*, in *Abbaye Saint-Pierre de Montmajour. Histoire et Patrimoine*, a cura di A. Bastié, Arles, 1999, pp. 75-91.
- P. de Beauchamp, *L'art religieux dans les Alpes-Maritimes. Architecture religieuse, peintures murales et retables*, Aix-en-Provence, 1990.
- L. Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957.
- G. Belardinelli, *La "sancti francisci historia" negli affreschi di Circignani e Lombardelli a San Pietro in Montorio e nelle incisioni di Villamena e Thomassin*, in "Bollettino d'Arte", LXVIII-LXIX, pp. 131-146.
- L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, 1974.
- H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, [ed. or. München, 1991] Roma, 2001.
- H. Belting, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, 1986.
- D. Benati, *Vitale da Bologna, quattro storie di sant'Antonio Abate*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Keleschian, Venezia, 2004, pp. 94-95.
- B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works, with an index of place*, London, 1957-1968.
- L. Berra, *L'inferno pittorico nella chiesa di S. Fiorenzo di Bastia*, in "Cuneo provincia granda", III (dic. 1956), pp. 23-25.
- P. Bertocchi, *Miro di Canzo, eremita*, in *Bibliotheca sanctorum*, IX, Roma, 1967, col. 501.
- C. Bertolotto, *I cicli affrescati*, in *Cappella di S. Antonio Abate a Jouvenceaux*, Rovereto, 2005, pp. 20-36.



- C. Bertolotto, *Le stagioni della pittura murale*, in *Valle di Susa. Tesori d'arte*, Torino, 2005, pp. 167-188.
- E.T. Bettencourt, *L'idéal religieux de saint Antoine et son actualité*, in *Antonius magnus eremita - 356-1956. Studia ad antiquum monachesium spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 40-54.
- M.T. Binaghi Olivari, *Sigismondo de' Magistris, Storie di sant'Antonio Abate*, in *Zenale e Leonardo, Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano, 1982, pp. 220-222.
- F. Birri, C. Coco, *Sua maestà il maiale. Viaggio storico-letterario tra razze reliquie e ricette antiche e moderne*, Venezia, 2003.
- F. Bisogni, *Testo scritto e testo figurato: il caso della Madonna di Loreto*, in *Scrivere di santi*, a cura di G. Luongo, Roma, 1998, pp. 349-357.
- F. Bisogni, *Il culto e l'iconografia di sant'Antonio Abate a Siena*, in *La misericordia a Siena attraverso i secoli: dalla Domus misericordiae all'arciconfraternita di Misericordia*, a cura di M. Ascheri e P. Turrini, Siena, 2001, pp. 176-203.
- F. Bisogni, *La scultura in cera nel Medioevo*, in "Iconographica" I (2002), pp. 1-15.
- F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel, *Introduction*, in Molanus, *Traité des saintes images*, Paris, 1996, I, pp. 10-80.
- P. Boglioni, *Il santo e gli animali nell'Alto Medioevo*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo* (Atti della XXI settimana di studi del centro di studi sull'Alto Medioevo, 7-13 aprile 1983), Spoleto, 1985, pp. 935-993.
- L. Bolzoni, *La predica dipinta. Gli affreschi del "trionfo della morte" e la predicazione domenicana*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino, 1996.
- F. e S. Borsi, *Paolo Uccello*, Milano, 1992.
- M. Boskovits, *Osservazioni sulla pittura tardo gotica nelle Marche*, in *Atti del convegno interregionale di studi, Rapporti artistici tra le Marche e l'Umbria*, Fabriano-Gubbio 1974, Perugia, 1975, pp. 1-21.
- M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370-1400*, Firenze, 1975.
- M. Boskovits, *Appunti sull'Angelico* in "Paragone" XXVII, 313 (marzo 1976), pp. 3-54.
- M. Boskovits, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese di primo Quattrocento*, in "Paragone", XXXI, 359-361 (1980), pp. 3-22.
- M. Boskovits, *Angelico, Scene di vita degli eremiti della regione di Tebe*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, a cura di L. Bellosi, Milano, 2002, pp. 165-171.

- C. Brandi, *Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti*, in "L'Arte", IV, (1931), p. 332-347.
- H. Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Glasgow, 1978.
- W. Buchowiecki, *Handbuch der kirchen Roms. Der römische Sakrelbau in Geschichte und kunst von der alterchristlichen zeit bis zur Gegenwart*, Wien, 1970.
- A. Boureau, *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Varagine († 1298)*, Paris, 1984.
- A. Boureau, *Les structures narratives de la Legenda aurea: de la variation au grand chant sacré*, in *Legenda Aurea : sept siècles de diffusion. Actes du colloque international sur la Legenda aurea : texte latin et branches vernaculaires à l'Université du Quebec à Montreal, 11-12 maggio 1983*, a cura di B. Dunn-Lardeau, Montreal-Paris, 1986, pp. 57-76.
- A. Boureau, *Vitae fratrum, vitae patrum. L'ordre dominicain et le modèle des pères du désert au XIII<sup>e</sup> siècle*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes", XCIX, 1 (1989), pp. 79-100.
- A. Boureau, *Vincent de Beauvais et les légendiers dominicains*, in *Lector et compiler. Vincent de Beauvais frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII<sup>e</sup> siècle*, Grâne, 1997, pp. 113-126.
- A. Boureau, *Vincent de Beauvais, Jean de Mailly, Jacques da Varagine et les légendiers dominicains*, in *Lector et compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII<sup>e</sup> siècle*, Grâne, 1997, pp. 113-125.
- F.J. Bové, *The Story of Ergot for physicians, pharmacists, nurses, biochemist, biologists and others interested in the life sciences*, Basel, 1970.
- H. Brabant, *Médecins, malades et maladies de la Reinaissance*, Bruxelles, 1966.
- C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949.
- B.R. Brennan, *Dating Athanasius' Vita Antonii*, in "Vigiliae Christianae", XXX (1976), pp. 52-54.
- G. van den Broeck, *Economo*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, 1976, III, coll. 1049-1053.
- G.A. Brucker, *Firenze nel Rinascimento*, presentazione di S. Bertelli [New York, 1969], Firenze, 1980.
- G. Brunel-Lobrichon, A.F. Leurquin-Labie, M. Thiry-Stassin, *L'hagiographie de langue française sur le Continent, IX-XV siècle*, in *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, sous la direction de G. Philippart, II, Turnhout, 1996, pp. 292-371.
- W. Buchowiecki *Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Wien, 1967.

- J. Butler, *Ancient Coptic churches of Egypt*, London, 1884.
- A. de Caires, *Le Feu Saint Antoine et l'ordre des antonins au Portugal*, in "Bulletin de la société française d'histoire de la médecine et des ses filiales", XXXIII (1938), pp. 101-112.
- A.R. Calderoni Masetti, *Considerazioni finali, con una noterella minima sul Pallio di san Lorenzo*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo*, a cura A.R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, Bordighera, 1999, pp. 403-411.
- E. Callmann, *A quattrocento Jigsaw Puzzle*, in "The Burlington Magazine" XCIV, 650 (1957), pp. 149-155.
- E. Callmann, *Thebaid Studies*, in "Antichità viva", XIV, 3 (1975), pp. 3-22
- L. Canetti, *"Domini custos". Contributi alla storia di san Domenico nelle fonti agiografiche di XIII secolo*, Sala Baganza, 1994.
- E. Carli, *Sassetta e il maestro dell'Osservanza*, Milano, 1957.
- E. Carli, *Pittura pisana del Trecento*, Milano, 1961.
- E. Carli, *Dipinti senesi nel museo di Houston*, in "Antichità viva", 1, 4 (1963), pp. 17
- E. Carli, *Il museo di Pisa*, Pisa, 1974.
- E. Carli, *Gli affreschi del Tau a Pistoia*, Firenze, 1977.
- C. Casagrande, *Jacopo da Varazze*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Roma, 2004, pp. 92-102.
- A. Castelli, *Canti narrativi religiosi*, in "Vita popolare marchigiana", I (1896), pp. 7-9.
- L. Castelli, *Il monastero di S. Antonio in Polesine: un approccio storico artistico in età medievale*, Ferrara, 1992.
- E. Castelnuovo, *Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo di Savoia*, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, a cura di E. Castelnuovo e G. Romano, Torino, 1979, pp. 30-34.
- E. Castelnuovo, *Avignone*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, a cura di A.M. Romanini, II, Milano, 1991, pp. 760-777.
- Catalogo ragionato e istorico de' manoscritti della biblioteca lotaringia palatina fatto da G. Menabuoni già sottobibliotecario della med. Cominciato il dì 24 agosto 1763 finito il dì 25 gennaio 1765* (FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio storico, Pluteo 92 superiore 227 B).
- Catalogue generale des peintures du musee d'Unterlinden*, sous la direction de C. Heck, E. Moench-Scherer, Colmar, 1990.
- Cathalonía. Arte Gótico en lo siglos XIV-XV*, Madrid, 1997.

- E. Catoni, *Gli affreschi quattrocenteschi nell'eremo agostiniano di Lecceto*, in "Iconographica", I, 2002, pp. 64-106.
- C. Cattana, *Corpus Christi*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, 1976, III, coll. 164-165.
- F. Cavallin, *Vitale da Bologna e le quattro "storie di sant'Antonio Abate"*, tesi di laurea in Storia dell'Arte medievale, relatore D. Benati, correlatore F. Massaccesi, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, aa. 2004-2005.
- C. Cenci, *Documentazione di vita Assisiana*, II (1449-1530), Roma, 1975.
- A. Chastel, *La tentation de saint Antoine ou le songe du Mélancolique* in Id., *Fables, formes, figures*, I, Paris, 1978, pp. 137-147.
- A. Chatelet, *Unité ou diversité du theme du retable d'Issenheim*, in *Grunewald et son œuvre, actes de la table ronde organisée par le CNRS à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974*, Strasbourg, 1976, pp. 61-68.
- H. Chaumartin, *L'abbaye de Saint-Antoine de Viennois et le Feu Saint-Antoine*, Vienne, 1926.
- H. Chaumartin, *Le compagnon de Saint antoine. Symbolisme du cochon attribut caractéristique du saint*, in "Aesculape. Revue mensuel des lettres et des arts dans leur rapports avec les sciences et la médecine", n.s. XX (1930), pp. 233-256.
- M. Chini, *Canti popolari umbri* [Todi, 1918], Bologna, 1976.
- K. Christiansen, *Master of the Osservanza*, in K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke, *Painting in Renaissance – Siena, 1420-1500*, New York, 1988, pp. 104-126.
- K. Christiansen, *The arte della Lana Altarpiece*, in K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke, *Painting in renaissance Siena, 1420-1500*, New York, 1989, pp. 64-79.
- O. Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, 1991.
- A. Cinci, *Guida di Volterra*, Volterra, 1885.
- M. Cirmeni Bosi, *Iconografia* in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma, 1962, pp. 122-136.
- E. Clémentz, *Vom Balsam der Antoniter*, in *Antoniter-forum*, II (1994), pp. 13-21.
- E. Clémentz, *Les antonins d'Issenheim. Esort et dérive d'une vocation hospitalière à la lumière du temporel*, Bar-le-Duc, 1999.
- G. Cocchiara, *Il diavolo nella tradizione popolare italiana*, [Roma, 1945], Roma, 2004.
- S.C. Cockerell, *Two pictorial lives of St. Anthony the Great*, in "The Burlington Magazine", LXII, 359 (1933), pp. 59-66.
- B. Cole, *Agnolo Gaddi*, Oxford, 1977.

- G.M. Colombas, *Abito religioso*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, 1974, I, coll. 50-56.
- W.J. Connell e G. Constable, *Sacrilegio e redenzione nella Firenze rinascimentale. Il caso di Antonio Rinaldeschi*, Firenze, 2006.
- G. Cosmacini, *L'arte lunga. Storia della medicina dall'antichità ad oggi*, Roma-Bari, 1977.
- M. Corsi, *Il ciclo eremitico di Santa Marta a Siena*, in *Santità ed eremitismo nella Toscana medievale*, a cura di A. Gianni, Siena, 2000, pp. 91-107.
- M. Corsi, *Guglielmo da Malavalle: culto e iconografia nel Quattrocento toscano*, in "Iconographica", III (2004), pp. 100-109.
- M. Corsi, *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena. Studio iconografico*, Siena, 2005.
- Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo, Milano, 2006.
- A. Cremola Casoli, *Una lapide del 1209 e la Chiesa di S. Antonio Abate in Reggio Emilia*, estratto da "La provincia di Reggio", V, 7 (1926), Reggio Emilia, 1929.
- Cristoforo Colombo e l'apertura degli spazi: mostra storico-cartografica*, a cura di G. Cavallo, Roma, 1992.
- C.D. Cuttler, *The temptations of Saint Anthony in art from earliest time to the first quarter of the XVI century* (dissertation, New York University, 1952).
- C.D. Cuttler, *Some Grünewald sources*, in "The Art Quarterly", XIX (1956), pp. 101-124.
- J.G. Czarnecki, *Antonio Veneziano, a florentine Painter of the late Trecento*, Bloomington, 1978.
- O.M. Dalton, *Catalogue of the early Christian antiquities of the British Museum*, London, 1901.
- A.C. Danto, *Book reviews*, in "The Art Bulletin", LXXII, 2 (1990), pp. 341-342.
- L.T. Dassy, *L'abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné, essai historique et descriptif*, Grenoble, 1844.
- L.T. Dassy, *Discussion sur les reliques de Saint Antoine, patriarche des cénobites en réponse a une notice historique publiée a Arles sur la même question*, Grenoble, 1846.
- L.T. Dassy, *Les trésor de l'église abbatiale de saint Antoine en Dauphiné ou la vérité sur les reliques du patriarche des cénobites*, Marseille, 1855.
- H. Dauphin, *L'éremitisme en Angleterre aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII. Atti della seconda Settimana internazionale di Studio*, Mendola, 30 agosto – 6 settembre 1962, Milano, 1965, pp. 271-303.
- F. de Blasiis, *Le disgrazie del cardinale d'Aragona, vicerè di Napoli*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", XXVIII (1903), pp. 406-421.



- V.H. Debidour, *Trésor cachés du Pays Niçois*, Paris, 1961.
- B. Degórski, *I manoscritti delle biblioteche di Roma contenenti le traduzioni latine della Vita S. Antonii di sant'Atanasio. Alle origini della letteratura monastica*, in *Cristianesimo latino e cultura greca sino al secolo IV (XXI Incontro di studiosi dell'Antichità cristiana)*, Roma, 1993, pp. 271-303.
- Y. Delaporte, *Les vitraux de la Cathédrale de Chartres. Histoire et description*, Chartres, 1926.
- C. Delcorno, *Cavalca, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma, 1979, pp. 577-586.
- C. Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, 1989.
- C. Delcorno, *Introduzione*, in Domenico Cavalca, *Cinque vite di eremiti dalle "vite dei santi padri"*, a cura di C. Delcorno, Venezia, 1992, pp. 11-73.
- C. Delcorno, *Sul testo della "Vita di Antonio"*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, Padova, 1993, pp. 547-556.
- C. Delcorno, *La tradizione delle "Vite dei santi padri"*, Venezia, 2000.
- H. Delehaye, *La personnalité historique de S. Paul de Thèbes*, in "Analecta Bollandiana", XLIV (1926), pp. 64-69.
- K.E. Demande, *Regesten der Grafen von Katzenelnbogen*, III, Wiesbaden, 1956.
- A. de Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, 1992.
- G. de Nicola, *Studi sull'arte senese, Priamo della Quercia*, in "Rassegna d'Arte", XVIII (1918), pp. 69-74.
- J. Devalette, B. Barriere, G. Comet, P. Conte, *La peste de feu. Le Miracle des Ardents et l'ergotisme en Limousin au Moyen Age*, Limoges, 1994.
- C. Di Fabio, *Il tesoro della cattedrale di Genova. Le origini (XII-XIV secolo)*, in *Tessuti,oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo*, a cura A.R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, Bordighera, 1999, pp. 103-134.
- A.M. Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino, 1976.
- T. Dittelbach, *Nelle distese e negli ampi ricettacoli della memoria. La monocromia come veicolo di propaganda dell'ordine mendicante degli agostiniani*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino*, a cura del centro studi "Agostino Trapè", Roma, 1992, pp. 101-107.
- B.K. Dodge, *Tradition, innovation and technique in Trecento mural paintings: the frescoes and sinopie attributed to Francesco Traini in the Camposanto in Pisa*, Baltimore, 1978.

- B.K. Dodge, *The role of the sinopie in the Traini cycle in the Camposanto, Pisa*, in *La pittura nel XIV e nel XV secolo*, a cura di H.W. van Os e J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna, 1983, pp. 125-153.
- G. Donatone, *Documenti inediti sui pittori attivi a Napoli nel secolo XV e nuove notizie su Perinetto e sul codice di S. Marta*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. L. de Castris, Napoli, 1998, pp. 71-76.
- A. Dondaine, *Le dominicain français Jean de Mailly et la Légende Dorée*, in "Archives d'histoire dominicaine", I (1946), pp. 53-102.
- A. Dondaine, *Barthélemy de Trente O. P.*, in "Archivum Fratrum Praedicatorum", XLV (1975), pp. 79-105.
- J. Dutshke, S. Kelly, *Un ritrovato laudario aretino*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", XIV, 2 (1985), pp. 155-183.
- Early italian masters*, a cura di M. Zucker (The illustrated Bartsch XXIV, 1), New York, 1993.
- G. Eldarov, *Agatone*, in *Bibliotheca sanctorum*, I, Roma, 1961, col. 344.
- R. Enking, *Il memoriale di Charles Anisson, priore di S. Antonio a Roma*, in *Archivio della Società romana di Storia patria*, LXXXII (1961), pp. 229-256.
- R. Enking, *S. Andrea Cata Barbara e S. Antonio Abbate sull'Esquilino (in via Carlo Alberto)*, Roma, 1964.
- P. Esberan i Ramon, *Retaule de Sant Antoni Abat*, in *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona, 1993, pp. 144-146.
- A. Fabbi, *Storia ed arte del comune di Cascia*, Spoleto 1975, pp. 341-350.
- C. Falcone, *Il "Pallio" bizantino di San Lorenzo a Genova: una riconsiderazione*, in "Arte Cristiana" LXXXIV, 776 (1996), pp. 337-352.
- M. Fanti, *Sulla figura e l'opera di Marcello Oretti*, in "Il Carrobbio", VIII (1982), pp. 126-143.
- L. Fenelli, *Sant'Antonio Abate. Storia, leggenda, iconografia*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale, relatori prof. M. Ferretti e M. Montanari, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2002-2003.
- L. Fenelli, *Porci per la città. Statuti urbani e privilegi papali per la circolazione dei maiali di Sant'Antonio (secc. XIV-XV)*, in *Laboratorio sulle fonti d'archivio. Ricerche su società e istituzioni a Bologna nel tardo Trecento*, a cura di A. Campanini e R. Rinaldi, Bologna, 2005, pp. 121-153.

- L. Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio abate tra assistenza e devozione*, Spoleto, 2006.
- S. Ferrali, *L'ordine ospitaliero di S. Antonio Abate o del Tau e la sua casa a Pistoia*, in *Il gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana. Atti del II convegno internazionale di studi medievali di storia e arte*, Roma, 1972, pp. 181-223.
- G. Ferrari, *Sources for the early iconography of St. Antony*, in *Antonius magnus eremita- 356-1956. Studia ad antiquum monachismum spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 248-253.
- M. Ferretti, 'Casamenti seu Prospective'. *Le città degli intarsiatori*, in C. De Seta, M. Ferretti, A. Tenenti, *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale* con prefazione di A. Chastel, Milano, 1986, pp. 75-104.
- A. Ferrua, *Bartolomeo da Trento*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VI, Roma, 1964, coll. 1178-1179.
- H. Fichtenau, *Zum Reliquienwesen im früheren Mittelalter*, in "Mitteilungen des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung", LX (1952), pp. 47-83.
- A. Filangeri di Candia, *La chiesa e il monastero di san Giovanni a Carbonara*, Napoli, 1924.
- J. Filguera Valverde, *La literature sur le chemin du pelerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Poesie et teatre*, in *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*, Gand, 1985.
- G. Finamore, *Una leggenda popolare abruzzese*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari" II (1883), pp. 207-211.
- G. Finamore, *Credenze e costumi abruzzesi*, II, [Palermo, 1890], Bologna, 1966.
- B. Fleith, *The patristic sources of the Legenda Aurea: a research report*, in *The reception of the Church Fathers in the West. From Carolingians to the Maurists*, edited by I. Backus, I, Leiden-New York-Köln, 1997, pp. 231-287.
- A. Foscati, *Iconografia di un eremita. Sant'Antonio dalla tradizione agiografica all'arte italiana tardo-medievale*, relatore prof. A. Scafì, correlatore prof. A.M. Orselli, Università di Bologna, aa. 2004-2005.
- G. Fossi, *Galleria degli Uffizi*, Firenze, 2001.
- T. Franco, *Storie di sant'Antonio Abate*, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, a cura di A. de Marchi, T. Franco, V. Gheroldi, S. Spada Pintarelli, Trento, 2002, pp. 127-134.
- C. Fratini, *Pittori dell'area tenana fra la fine del '300 e l'inizio del '400*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, Todi, 1990, pp. 127-175.
- D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, [ed. or. Chicago, 1989], Torino, 1993.

- G. Freuler, *Il padre dei monaci. Una vita di sant'Antonio del primo Trecento bolognese*, in "Aluminia. Pagine miniate", V,16 (2007), p. 11-15.
- C. Frugoni, *Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel camposanto di Pisa e la committenza domenicana)* in "Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia". Ser. 3a, XVIII, 4 (1988), pp. 1557-1643.
- C. Frugoni, *Le immagini come fonte storica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, 1992, II, pp. 421-435.
- C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, 1993.
- C. Frugoni, *Una solitudine abitata: Chiara d'Assisi* Roma-Bari, 2006.
- Frühe italienische Malerei*, a cura di M. Boskovits (*Gemäldegalerie Berlin, Katalog der Gemälde*), Berlin, 1988.
- C.H. Fuchs, *Das heilige Feuer des Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Epidemien*, in "Wissenschaftliche Annalen der gesammten Heilkunde", VIII (1834), pp. 1-81.
- N. Gabrielli, *Rappresentazioni sacre e profane nel castello di Issogne e la pittura nella valle d'Aosta alla fine del '400*, Torino, 1959.
- L. Gai, *Nuove proposte e nuovi documenti sui maestri che hanno affrescato la cappella del Tau a Pistoia*, in "Bullettino storico pistoiese", 3a ser., V, 2 (1970), pp. 75-94.
- B. de Gaiffier, *Un thème hagiographique: le pendu miraculeusement sauvé*, in Idem, *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, 1967, pp. 194-232.
- G. Galante Garrone, *Per il San Domenico di Alba: ricerche e restauri*, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino, 1985, pp. 11-29.
- G. Garitte, *Un témoin important du texte de la vie de St. Antoine par St. Athanase. La version latine inédite des archives du Chapitre de St. Pierre a Rome*, Bruxelles-Roma, 1939.
- G. Garitte, *Le texte grec et les versions anciennes de la vie de saint Antoine*, in *Antonius magnus eremita. 356-1956. Studia ad antiquum monachesium spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 1-12.
- G. Garitte, *Un couvent de femmes au IIIe siècle? Note sur un passage de la vie grecque de S. Antoine* [Estratto da "Scrinium Lovaniense. Melanges Historiques", VI, 24], Leuven, 1961, pp. 150-159.
- P.J. Geary, *La coercition des saints dans la pratique religieuse médiévale*, in *La Culture populaire au Moyen Âge*, a cura di Pierre Boglioni, Montreal, 1979, pp. 146-161.
- P.J. Geary, *L'humiliation des saints*, in "Annales ESC" XXXIV (1979), pp. 27-42.

- P.J. Geary, *Humiliation of Saints*, in *Saints and their cults. Studies in Religious Sociology, Folklore, and History*, a cura di S. Wilson, Cambridge 1983, pp. 189-216.
- P.J. Geary, *Furta sacra. La trafugazione di reliquie nel Medioevo (secoli IX-XI)*, Milano, 2000.
- K.E. Geith, *Die "Adbreviatio in gestis et miraculis sanctorum" von Jean de Mailly als quelle der "Legenda aurea"*, in "Analecta Bollandiana". CV, 3-4 (1987), pp. 289-302.
- German single-leaf woodcuts before 1500*, a cura di R. S. Field, (*The illustrated Bartsch*, 164), New York, 1992.
- G. Giaccaglia, *Sant'Antonio di Ranverso*, Cavallermaggiore, 1990.
- J. Gill, *Il concilio di Firenze* (ed. originale Cambridge, 1959), Firenze, 1967.
- G. Ginobili, *La "canzona" di sant'Antonio abate* in "Lares", III-IV (1968), pp. 171-173.
- C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, 1986.
- C. Ginzburg, *Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino, 1994.
- L. Giordano, "Ad æclesiam sancti Antonii Viennensis". *Gian Galeazzo Visconti e la dinastia ducale a Saint-Antoine di Vienne*, in "Artes", VII (1999), pp. 5-24.
- E. Giorgi, *Notizie storico-artistiche dell'eremo di Lecceto*, Montepulciano, 1936 (dattiloscritto conservato presso la Biblioteca della Soprintendenza per i beni artistici e storici delle province di Siena e Grosseto).
- Giovanni da Milano*, a cura di L. Cavadini e M. Gregori, Milano, 1980.
- Giovanni di Corraduccio. Catalogo della mostra fotografica promossa dall'associazione dei quartieri di Montefalco (Agosto 1976)*, saggio introduttivo e catalogo a cura di P. Scarpellini, appendice documentaria a cura di S. Nessi, Foligno, 1976.
- U. Gnoli, *Piermatteo da Amelia*, in "Bollettino d'arte", III (1923), pp. 391-414.
- U. Gnoli, *Pittori e miniatori nell' Umbria*, premessa di Federico Zeri, [Spoleto, 1923] Foligno, 1980.
- C. Gnudi, *Vitale da Bologna*, Bologna, 1962.
- A. Goddard Elliot, *Roads to Paradise. Reading the lives of the early saints*, Hanover-London, 1987.
- E.H. Gombrich, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, 1999.
- G.D. Gordini, *Biagio di Sebaste* e M.C. Celletti, *Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma, 1963, coll. 157-165.
- M. Gottardi, *Grimani, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, Roma, 2002, pp. 599-613.



- E. Grabner, *Das "Heilige Feuer". "Antoinusfeuer", Rotlauf und "Rose" als volkstümliche Krankheitsnamen und ihre Behandlung in der Volksmedizin*, in "Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. Neue Serie", XVII, 2 (1963), pp. 77-95.
- R. Graham, *The order of St. Antoine de Viennois and its english commandery, St. Anthony's, Threadneedle street*, in "The Archaeological journal" LXXXIV, (1927), pp. 341-406.
- R. Graham, *A picture-book of the life of St. Anthony the Abbot, executed for the monastery of St. Antoine de Viennois in 1426*, Oxford, 1933.
- R. Graham, *Le livre d'images de la vie de saint Antonie*, in "Annales de l'Académie de Macon", ser. 3<sup>a</sup>, XXIX (1934), pp. 143-188.
- R. Grégoire, *Manuale di Agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, II edizione riveduta e ampliata, Fabriano, 1996.
- J. Gribomont, *Antonio l'eremita. Regola*, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, a cura di G. Pelliccia, G. Rocca, I, Roma, 1974, coll. 702-703.
- C. Grigioni, *Marco Palmezzano, pittore forlivese, nella vita nelle opere e nell'arte*, Faenza, 1956.
- A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, 1966.
- A. Griseri e G. Raineri, *San Fiorenzo di Bastia Mondovì*, Borgo San Dalmazzo, 1975.
- A. Griseri, *Sacro/Profano a Ranverso in margine a una traccia di documenti dal 1396 al 1499*, in "Studi Piemontesi", XXIII, 2 (1994), pp. 289-302.
- G. Gritella, *Il colore del gotico. La facciata della chiesa: elementi architettonici, aspetti decorativi, problematiche di restauro*, in *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di S. Antonio di Ranverso*, a cura di G. Gritella, Savigliano, 2001, pp. 137-169.
- G. Gritella, *Ignis sacer. Aspetti storici dell'assistenza e dell'autonomia antoniana a Ranverso*, in *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di S. Antonio di Ranverso*, a cura di G. Gritella, Savigliano, 2001.
- C. Guarnieri, *Il monastero di S. Antonio in Polesine: un'isola nella città*, in *S. Antonio in Polesine. Archeologia e storia di un monastero estense*, a cura di C. Guarnieri, (Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna, 12), Firenze, 2006, pp. 13-15.
- J. Gudiol, J. Ainaud de Lasarte, *Huguet*, Barcelona, 1948.
- J. Gudiol, S. Alcolea i Blanc, *Pintura gòtica catalana*, Barcellona, 1986.
- C. Guerrieri Crocetti, *Per una leggenda popolare abruzzese*, in "Rivista abruzzese di scienze, lettere e arti", XXXIV, 5-6 (1919), pp. 285-300.
- Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, prefazione di R. Longhi, Bologna, 1950.

- G. Gunhouse, *The fresco decoration of Sant'Angelo in Formis*, Ph. D. dissertation, advisor H. Kessler, John Hopkins University, 1991, Baltimore.
- C. Gutscher, *Das große bemalte Tuch von Saint-Antoine aus dem Jahre 1426 als Vorbild für einen Wandmalereizyklus in der Spitalkirche der Antoniter in Bern*, in "Antoniter-Forum", IX (2001), pp. 19-33.
- C. Gutscher-Schmit, *Von sant Anthonien kapellen wegen*, in *Literatur und Wandmalerei*, a cura di E.C. Lutz, J. Thali e R. Wetzel, I, Tübingen, 2002, pp. 563-594.
- B. Hackett, *Cinque eremi agostiniani nei dintorni di Siena*, in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena, 1990, pp. 45-72.
- P. Harping, *The sienese trecento painter Bartolo di Fredi*, Londra, 1993.
- D. Hay, *Eugenio IV, papa*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XLIII, Roma, 1993, pp. 496-502.
- A. Hayum, *The meaning and function of the Isenheim Altarpiece: the Hospital Context Revisited*, in "The Art Bulletin", LIX, 1977, pp. 506-512.
- A. Hayum, *The Isenheim Altarpiece. God's medicine and the painter's vision*, Princeton, 1989.
- C. Heck, *The vision of St. Anthony on a Thebaid panel the Christ Church, Oxford*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIX (1996), pp. 286-294.
- G. Henderson, *The manuscript model of the Angers 'Apocalypse' tapestries*, in "The Burlington Magazine", CXXVII, 1985, pp. 209-218.
- F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1935.
- N. Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris, 1975.
- L. von Hertling, *Studi storici antoniani negli ultimi trent'anni*, in *Antonius magnus eremita - 356-1956. Studia ad antiquum monachesium spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 13-31.
- M. Hind, *Early italian engraving*, London, 1938.
- Histoire littéraire de la France*, Paris, 1906.
- H. Hoppenbrouwers, *La plus ancienne version latine de la Vie de S. Antoine par S. Athanase*, Nijmegen, 1960.
- T.B. Husband, *The Winteringham Tau Cross and Ignis Sacer*, in *Metropolitan Museum Journal*, XXVII (1992), pp. 19-35.
- L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, sous la direction de J. Baschet et J.C. Schmitt, Paris, 1996.
- Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, a cura di E. Castelnovo, Trento, 1989.

- L. Imbert, *Les chapelles peintes du Pays niçois*, in "Nice historique", L, 1947, pp. 10-26.
- G. Jaritz, *The destruction of things in the late Middle Ages*, in *Emotions and material culture*, Wien, 2003.
- G. Kaftal, *Iconography of Saints in tuscan painting*, Firenze, 1952.
- G. Kaftal, *Iconography of saints in central and south italian school of painting*, Firenze, 1965.
- G. Kaftal, *Iconography of saints in the painting of north east Italy*, Firenze, 1978.
- G. Kaftal, *Iconography of saints in the painting of north west Italy*, Firenze, 1985.
- C. King, *Women as patrons: nuns, widows and rulers, in Siena, Florence and Padua: art, society and religion, 1280-1400, II, Case Studies*, edited by D. Norman, London, 1995, pp. 243-266.
- A. Kingsley Porter, *The crosses and culture of Ireland*, New Haven, 1931.
- Kunstmuseum Bern. *Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts ohne Italien*, a cura di H. Wagner, Bern, 1997, pp. 153-169
- L.H. Labande, *Les peintres niçois des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, in "Gazette des Beaux-Arts, LIV (1912), pp. 379-416.
- M. Laclotte, D. Thiébaud, *L'école d'Avignon*, Tours, 1983.
- L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, I, *Dal risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze, 1968.
- C. Lapostolle, *Le desert et ses images, l'images et ses lieux dans la peinture et la miniature française et italiennes du XIII au XV siècle*, thèse pour le doctorat nouveau régime, sous la direction de J.C. Schmitt, EHESS, Paris, 1987.
- C. Lapostolle, *Le démon de la perspective et le locus médiéval dans l'image: quand la solitude envahit la "cité du désert"*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, premessa di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, 1990, pp. 285-293.
- C. Lapostolle, *Anacoreta*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma, 1991, pp. 537-543.
- P. Leclerc, *Antoine et Paul: métamorphose d'un héros*, in *Jérôme entre l'Occident et l'Orient. XVI<sup>e</sup> centenaire du depart de saint Jérôme de Rome et de son installation à Bethléem*, a cura di Y.M. Duval, Paris, 1988, pp. 257-265.
- J. Leclercq, *Saint Antoine dans la tradition monastique médiévale*, in *Antonius magnus eremita - 356-1956. Studia ad antiquum monachesium spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 229-247.
- J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, in *Idem, Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, 1983, pp. 25-44.

- S. L'Engle, *Maestro del leggendario angioino ungherese (Hungarian Master)*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano, 2004, pp. 562-564.
- P. Leone de Castris, *Niccolò di Tommaso*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma, 1997, pp. 674-675.
- C. Limentani Virdis, *Breviario Grimani*, in *Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle biblioteche dell'Italia nord-orientale*, a cura di C. Limentani Virdis, schede di M.G. Duodo, C. Limentani Virdis, P. Torresan, Vicenza, 1981.
- R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in "Critica d'Arte", XXV-XXVI (1940), pp. 145-190.
- R. Longhi, *Lavori in Valpadana*, Firenze, 1973.
- C. Lorgues-Lapouge, *Tresors des vallées niçoises. Les peintures murales du Haut pays*, Nice, 1990.
- M. Lucco, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 272-302.
- D. Lüdke, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Martin Schaffner. Die vier Antonius-Tafeln von 1517*, Karlsruhe, 1999.
- E. Lunghi, *Pittori di Foligno e pitture a Foligno e dintorni*, in *Pittura a Foligno 1439-1502. Fonti e studi. Un bilancio*, a cura di B. Toscano, Foligno, 2000, pp. 173-211.
- G. Luzzana, *Il restauro degli affreschi della cappella di Sant'Antonio Abate nella basilica di San Nicolò*, in "Archivi di Lecco", XXIII, 3 (2000), pp. 41-51.
- M. Luzzati, *La casa dell'ebreo. Saggi sugli Ebrei a Pisa e in Toscana nel Medioevo e Rinascimento*, Pisa, 1985.
- H. Kierulf, *L'ergotisme chez Bosch et Grünewald*, in "La nouvelle Presse Médicale", XXXVIII (1982), pp. 2803-2809.
- R. Köler, *Leggenda di un sant'uomo bruciato e rigenerato*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", II (1883), pp. 117-120.
- T. Kühn, *Grünewald Isenheimer Altar als Darstellung mittelalterlicher Heilkräuter* in "Annuaire de la Société Historique et Littéraire de Colmar", II (1951), pp. 20-27.
- G.P. Maggioni, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della "Legenda aurea"*, Spoleto, 1995.
- G.P. Maggioni, *Storie malvagie e vite di santi. Storie apocrife, cattivi e demoni nei leggendari condensati del XIII secolo*, in *Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, a cura di A. degli Innocenti e Fulvio Ferrari, Trento, 1998, pp. 131-143.
- G.P. Maggioni, *Le molte Legende Auree. Modificazioni testuali e itinerari narrativi*, in *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la "Légende dorée"*, études réunies par B. Fleith et F. Morenzoni, Genève, Droz, 2001, pp. 15-38.

- G.P. Maggioni, *La trasmissione dei leggendari abbreviati*, in “Filologia mediolatina. Studies in Medieval Latin Texts and their Transmission. Rivista della fondazione Ezio Franceschini”, IX, 2002, pp. 87-107.
- G.J. Mahfoud, *Le monachisme maronite du X<sup>e</sup> siècle à la fin du XVII<sup>e</sup>*, in “Melto. Recherches orientales”, II, 1 (1966), pp. 9-12.
- L. Mailliet-Guy, *Les origines de Saint Antoine (Isère)*, in “Bulletin de la société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme”, XLI (1907), pp. 176-178.
- L. Mailliet-Guy, *Aimar Falco. Historien de Saint-Antoine*, Valence, 1910.
- L. Mailliet-Guy, *La commanderie de Saint Antoine de Vienne en Dauphiné*, Vienne, 1925.
- L. Mailliet Guy, *Saint Antoine et Montmajour au concile de Bâle (1434-1438)*, Valence, 1928.
- L. Mailliet-Guy, *Les reliques de saint Antoine en Dauphiné, et non en Provence. Le procès de 1489 à 1502 “in odium unionis”. Légende et histoire*, Grenoble, 1937
- E. Mâle, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, 1922.
- L. Mallé, *Spanzotti, Defendente, Giovenone. Nuovi studi*, Torino, 1971.
- J.P. Manhes-Deremble, *Les vitraux narratifs de la Cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, (Corpus vitrearum, France, Études, II), Paris, 1993.
- “Manifestatori delle cose miracolose”. *Arte italiana del '300 e del '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtestein*, a cura di G. Freuler, Lugano-Castagnola, 1991.
- F. Marcelli, S. Felicetti, *Documenti per la storia dell'arte a Trevi e dintorni (1384-1522)*, in “Bolletino storico della città di Foligno”, XX-XXI (1996-1997), pp. 559-584.
- G. Marchesani, G. Sperati, *Ospedali genovesi nel Medioevo*, in “Atti della società ligure di Storia Patria”, n. s., XXI,1 (1981), p. 150-155.
- H. Martin, *Légende de Saint Denis. Reproduction des miniatures du manuscrit original présenté en 1317 au Roi Philippe le Long*, Paris, 1908.
- J.R. Martin, *An early illustration of the Sayings of the fathers*, in “Art Bulletin”, XXXII (1950), pp. 291-295.
- J.R. Martin, *The death of Ephraim in byzantine and early italian painting*, in “Art bulletin”, XXXIII, 4 (1951), pp. 217-244.
- J.R. Martin, *The illustration of the Heavenly ladder of John Climacus*, Princeton, 1954.
- J.M. Massing, *Schongauer's Tribulations of St. Anthony. Its iconography and influence on German Art*, in “Print quarterly”, I, 4 (dicembre 1984), pp. 221-236.
- A. Massimi, *Cola dell'Amatrice*, Rieti, 1939.



- M. Mazzeo, *L'assistenza sanitaria ispirata dal Cristianesimo III. Crociate. Grandi epidemie (lebbra, peste, fuoco sacro). Ordini ospitalieri*, in "Rivista di Storia delle Scienze mediche e naturali", XLVI (1955), pp. 7-38.
- G. Meersseman, *La Chronologie des voyages et des oeuvres de frère Alphonse Buenhombre o. p.*, in "Archivum Fratrum Praedicatorum", X (1940), pp. 77-108.
- L. Meiffret, *Les cycles de la vie de St. Antoine ermite dans l'iconographie française et italienne du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles. Intervention des légendes et influence culturelle dans la constitution de l'image d'un saint*, thèse de doctorat, sous la direction de L. Pressouyre, Paris, Université de Panthéon-Sorbonne, 1998.
- L. Meiffret, *Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540). Programmes picturaux et dévotion*, Roma, 2004.
- M.P. Meyer, *Notice d'un légendier français du XIII<sup>e</sup> siècle classé selon l'ordre de l'année liturgique*, in "Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques", XXXVI (1899), p. 1-79.
- M.P. Meyer, *Notice d'un légendier français conservé à la bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg*, in "Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques", XXXVI (1899), pp. 677-721.
- G. Miccoli, *La "crociata dei fanciulli" del 1212*, in "Studi Medievali", ser. 3a, II (1961), pp. 407-433.
- A. Mischlewski, *Falco, Aymar*, in *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques* sous la direction de R. Aubert, XIV, Paris, 1967, coll. 424-425.
- A. Mischewski, *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Colonia, 1976.
- A. Mischlewski, *Die Frau im Alltag des Spitals. Aufgezeigt am Beispiel des Antoniterordens*, in *Frau und Spätmittelalterlicher Alltag*, Wien, 1986, pp. 587-615.
- A. Mischlewski, *Das Antoniusfeuer in Mittelalter und Früher Neuzeit in Westeuropa*, in *Maladies et société (XII-XVIII siècles). Actes du colloque de Bielefeld*, Paris, 1989, pp. 249-268.
- A. Mischlewski, *Expansion et structures de l'ordre hospitalier de saint-Antoine-en-Viennois* in *Naissance et fonctionnement des réseaux monastiques et canoniaux. Actes du premier Colloque International du CERCOM*, St-Etienne, 1991, pp. 195-205.
- A. Mischlewski, *Männer und Frauen in hochmittelalterlichen Hospitälern*, in *Doppelklöster und andere Formen der Symbiose männlicher und weiblicher Religiösen im Mittelalter*, a cura di K. Elm, M. Parisse, Berlin, 1992, pp. 165-176.

- A. Mischlewski, *Soziale Aspekte der spätmittelalterlichen Antoniusverehrung*, in *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*, a cura di K. Schreiner, E. Müller-Luckner, München, 1992, pp. 138-156.
- A. Mischlewski, *Un ordre hospitalier au Moyen Age. Les chanoines réguliers de Saint-Antoine en Viennois*, Grenoble, 1995.
- G. Mocellin-Spicuzza, *Rendre visible l'invisible, le saint et son image au Mōyen Age*, in *Au temps où l'on implorait le Ciel, protection et guérison en Occident*, Saint-Antoine l'Abbaye (Isere), 2003, pp. 11-34.
- A. Mokbel, *La Règle de Saint Antoine le Grand*, in "Melto. Recherches orientales", II, 2 (1966), pp. 207-227.
- C. Mohrmann, *Note sur la version latine la plus ancienne de la vie de Saint Antoine per Saint Athanase*, in *Antonius magnus eremita - 356-1956. Studia ad antiquum monachesium spectantia*, a cura di B. Steidle, Roma, 1956, pp. 35-44.
- J. Molina i Figueras, *Caracter i funció de les imatges en els retaules de Jaume Huguet*, in *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona, 1993, pp.74-85.
- E. Monaci, *Una leggenda e una storia versificate nell'antica letteratura abruzzese*, in "Rendiconti della reale accademia dei lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche", ser. 5a, V (1896), pp. 496-501.
- M. Montanari, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Bari, 1988.
- M. Montanari, *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Roma-Bari, 2000.
- M. Montanari, *Il cibo come cultura*, Roma-Bari, 2004.
- F. Monterosso, *Domenico Cavalca sette secoli dopo*, in "Cultura e scuola", XII, 45-46 (1973), pp. 99-107.
- A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia tridentina. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma, 1927.
- M. Morbidelli, *Gli affreschi della chiesa di S. Francesco a Vetralla. Sant'Antonio e storie della sua vita*, in "Studi Vetralllesi", VI (2002), pp. 3-5.
- G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, 1841.
- S. Morpurgo, *Le epigrafi volgari in rima del "Trionfo della morte", del "Giudizio universale e Inferno", degli "Anacoreti" nel Camposanto di Pisa*, in "L'arte", II, 1899, pp. 51-87.
- Mostra storica nazionale della miniatura. Palazzo di Venezia - Roma*, Firenze, 1953.
- Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, I, Genova, 1979.
- Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, II, Genova, 1981.

- R. Moya, *Tonsura*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, 1997, IX, coll. 1230-1250.
- I.A. Musella, *Napoli: iconografia agostiniana nella chiesa di San Giovanni a Carbonara*, in *Per corporalia ad incorporalia. Spiritualità, agiografia, iconografia e architetture nel medioevo agostiniano*, a cura del Centro Studi "Agostino Trapé", Tolentino, 2000, pp. 273-280.
- Il museo comunale di san Francesco a Montefalco*, a cura di B. Toscano, Perugia, 1990.
- Il museo nascosto. Capolavori della Galleria Corsi nel museo Bardini*, a cura di F. Zeri, A. Bacchi, Firenze, 1991.
- Il museo nazionale di Capodimonte, Le collezioni borboniche e post - unitarie, dipinti dal XIII al XVI secolo*, a cura di N. Spinosa, Napoli, 1999.
- A. Nadeau, *Faire oeuvre utile. Notes sur le vocabulaire de quelques prologues dominicains du XIII<sup>e</sup> siècle*, in *Lector et compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII<sup>e</sup> siècle*, Grâne, 1997, pp. 77-96.
- P. Nannini Berti, *Il complesso del convento e chiesa di San Francesco in Prato*, in "Bollettino del centro studi per la storia dell'architettura", 28 (1982), pp. 9-98.
- J.M. Nash, *Art and arousal*, in "Art history", XIII, 4 (1990), pp. 566-570.
- A. Nassieu Maupas, *La Vie de saint Jean Baptiste d'Angers et la production de tapisseries à Paris dans la première moitié du XVI siècle*, in "Revue de l'art", CXLV (2004), pp. 41-53.
- Natura ed espressione nell'arte bolognese emiliana*, Bologna, 1970.
- E. Neri Lusanna, *La "Madonna del Magnificat" di Sant'Agostino: un episodio di collaborazione tra scultori e pittori nella Siena del primo Quattrocento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXV, 3 (1981), pp. 325-340.
- S. Nessi, *Storia e arte nelle chiese francescane di Montefalco*, in "Miscellanea Francescana. Rivista trimestrale di Scienze teologiche e di Studi francescani", LXII (1962), pp. 232-332.
- S. Nessi, P. Scarpellini, *La chiesa-museo di S. Francesco a Montefalco*, Spoleto, 1972.
- B. Neveu, *Bruzio, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, 1972, pp. 738-739.
- M. Niola, *S. Antonio del porcello*, in *Tra maghe santi e maiali. L'avventura del porco nelle lettere e nei colori*, a cura di P. Scarpi, Milano, 1988, pp. 112-129.
- P. Noordeloos, *Le modèle de la vie brève de saint Antoine en français*, in "Revue Bénédictine", LXXII, 1-2 (1962), pp. 147-149.

- F. Novati, *Sopra un'antica storia lombarda di sant'Antonio di Vienna*, in *Raccolta di studi critici dedicata ad Alessandro d'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento*, Firenze, 1901, pp. 741-762.
- M. Nuet Blanch, *San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV*, in "Locus Amoenus", II (1996), pp. 111-124.
- R. Offner, *Niccolò di Tommaso*, in "Art in America", XIII (1925), pp. 21-27.
- R. Offner, *Four Panels a fresco and a problem*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LIV (1929), pp. 225-245.
- M. Oretti, *Descrizione di varie chiese nella città di Bologna. La pittura nelle chiese della città di Bologna descritte da Marcello Oretti nell'anno 1767* (BOLOGNA, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms B 30).
- M. Oretti, *Notizie de' professori del Disegno, pittori scultori architetti bolognesi e forestieri della scuola* (BOLOGNA, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms B 123).
- Oriente cristiano e santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di S. Gentile, Milano, 1998.
- J. Osborne, *The atrium of S. Maria Antiqua, Rome: a history in art*, in "Papers of the British School at Rome", LV (1987), pp. 186-223, in particolare pp. 200-223.
- R.I. Page, *Runes. Reading the past*, London, 1987.
- E. Paoli, *Introduzione* in Bartolomeo da Trento, *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, ed. critica a cura di E. Paoli, Firenze, 2001, pp. 3-79.
- P. Paravy, *De la chrétienté romaine a la reforme en Dauphiné. Évêques, fidèles e déviants (vers 1340-vers 1530)*, Roma 1993.
- E. Parma Armani, *Nuove indagini sul "Pallio" bizantino duecentesco di San Lorenzo in Palazzo Bianco a Genova*, in "Studi di Storia delle Arti" V (1983-1985), pp. 31-47.
- R. Partini, *Lu nimmice de lu dimonie. Storia e leggenda di S. Antonio Abate*, in "Lares", XII (1923), pp. 119-153.
- B. Passamani, *I Baschenis di Averara (dinastia di Cristoforo)*, in *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, I*, Bergamo, 1986, pp. 421-453.
- M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1988.
- Patrologia, III, Dal concilio di Nicea (325) al concilio di Calcedonia (451). I padri latini*, a cura di A. di Bernardino [Genova-Milano, 1978], Genova-Milano, 2002.
- P. Peeters, *Recensione a F.M. Esteves Pereira, Vida de santo Abunafre (S. Onuphrio): versão ethiopica*, Lisbona, 1905, in "Analecta Bollandiana", XXV (1906), pp. 203-204.

- P. Peeters, *Recensione a C.A Williams*, Oriental affinities of the legend of the hairy anchorite, in "Analecta Bollandiana", XLVII (1929), pp. 138-141.
- Peintures murales des Hautes-Alpes, XVe-XVIe siècles*, Aix-en-Provence, 1987.
- G. Philippart, *Les légendiers latins et autres manuscrits hagiographiques* (Typologie des sources du Moyen Age occidental, fasc. 24-25), Turnout, 1977.
- G. Philippart, *La vie de saint Antoine ermite par Jean de Mailly*, in "Analecta Bollandiana", CVI, 1-2 (1988), p. 112.
- M. Piccat, *Il segno del Tau, fonti e varianti nell'iconografia antoniana*, in appendice a A. Grisieri, *Le vie dei pellegrinaggi e il segno degli antoniani*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, XXXIV Congresso storico subalpino, Torino, 1988, pp. 43-74.
- M. Piccat, *La "Vita di Antonio" dello Pseudo Gerolamo: fertile modello culturale per Ranverso*, in *Jaquerio e le arti del suo tempo*, a cura di W. Canavesio, Beinasco, 2000, pp. 91-111.
- E. Piccolomini, *Intorno alle condizioni e alle vicende della Medicea privata*, in "Archivio storico italiano", s. 3a, XIX (1874), pp. 101-129, 254-281; XX (1874), pp. 51-94; XXI (1875), pp. 102-112, 282-296.
- Pierantonio Mezzastris: pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, a cura di Giordana Benazzi e Elvio Lunghi, Foligno, 2006.
- Piermatteo d'Amelia, Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Perugia, 1997.
- Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, a cura di F. Zeri, Milano, 1991.
- R. Pini, *Il mondo dei pittori a Bologna, 1348-1430*, Bologna, 2005.
- Pittura e miniatura del trecento in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino, 1997.
- La poesia popolare religiosa in Romagna*, a cura di U. Foschi, con una prefazione di P. Toschi, Santarcangelo di Romagna, 1969.
- Porci e porcari nel Medioevo*, a cura di M. Baruzzi e M. Montanari, Bologna, 1981.
- J. Pope Hennessy, *Sassetta*, London, 1939.
- G. Portigliotti, *Il fuoco di S. Antonio*, in "L'illustrazione medica", II, 1 (1920), pp. 117-118.
- C.R. Post, *A history of spanish painting*, II, *The franco-gothic style*, Cambridge (Ma), 1930.
- U. Procacci, *Gli affreschi della chiesa del Tau e la pittura a Pistoia nella seconda metà del secolo XIV*, in *Il gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana. Atti del II convegno internazionale di studi medievali di storia e arte*, Roma, 1972, pp. 247-269.
- J. Quasten, *Patrologia*, II, *Dal concilio di Nicea a quello di Calcedonia*, Torino, 1969.



- P. Quarré, *L'église abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois*, in *Congrès Archéologique de France*, 130<sup>e</sup> session, Dauphinè, 1972, Paris, 1977, pp. 411-427.
- Le raccolte Campori all'estense. Mostra antologica nel primo centenario della morte di Giuseppe Campori (1887-1987)*, a cura di A. Chiarelli, P. Di Pietro Lombardi, E. Manzini, P. Ortolani, A.R. Venturi, Modena, 1987, pp. II-VIII.
- G. Raineri, *Ricerche iconografiche*, in "Bollettino della società per gli studi storici, archeologici e artistici della provincia di Cuneo", LV (1966), pp. 103-108.
- N. Rasmò, *I distrutti affreschi guarentieschi della chiesa dei domenicani a Bolzano*, in "Cultura Atesina", IX (1955), pp. 118-127.
- N. Rasmò, *Storia dell'arte in Trentino*, Trento, 1982.
- N. Rasmò, *Pittura del Duecento e del Trecento in Trentino e Alto Adige*, in "La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento", tomo I, Milano, 1986, pp. 93-112.
- L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958.
- M.G. Recanatì, *Bergamo*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano, 1993, pp. 197-221.
- R. Recht, *Les sculptures du retable d'Issenheim*, in *Grunewald et son œuvre, actes de la table ronde organisée par le CNRS à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974*, Strasbourg, 1976, pp. 27-46.
- R. Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg, (1460-1525)*, Strasburgo, 1987.
- Il restauro degli affreschi nella pieve vecchia di Ginestreto*, a cura di M.R. Valazzi (Quaderno della fondazione Scavolini, 7), Pesaro, 1993.
- C. Ricci, *Guida di Bologna*, Bologna, 1886.
- C. Ricci, *Fra voti e capestri* in Idem, *Umbria santa*, Milano, 1926, pp. 159-176.
- R. Ridolfi, *Garzoni Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma, 1999, pp. 438-440.
- D. Rigaux, *Tra devozione e superstizione. Gli affreschi esterni delle chiese trentine (fine XIV-metà XVI)*, in *Poteri carismatici e informali: chiesa e società medievali*, a cura di A. Paravici Bagliani e A. Vauchez, Palermo, 1992, pp. 192-209.
- D. Rigaux, *Autour des fresques de Cellio. Le miracle du pèlerin "pendu dépendu" dans les régions alpines au Quattrocento*, in *L'image du pèlerin au Moyen Ages et sous l'Ancien Régime*, sous la direction de P.A. Sigal, Tolosa, 1994, pp. 183-199.
- Riproduzioni di manoscritti miniati. Cinquanta tavole in fototipia dai codici della r. Biblioteca medicea laurenziana*, a cura di G. Biagi, Firenze, 1914.

- L. Rivière Ciavaldini, *Les peintures du choeur de Sant'Antonio di Ranverso*, in "Antoniter-Forum", VI (1998), pp. 59-72.
- D. Robertson, *The medieval Saints' lives. Spiritual renewal and old French literature*, Nicholasville, 1995.
- E. Romanello, *Pittori itineranti tra Piemonte e Nizzardo nella seconda metà del XV secolo*, tesi di laurea in Storia dell'Arte medievale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, relatore prof. G. Romano, a.a. 1997-1998.
- A. M. Romanini, *La chiesa di S. Salvatore a Pavia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli, II, Roma, 1962, pp. 213-222.
- M.E. Romano, *Schede per il testo della "legenda" di sant'Antonio*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, 1984, pp. 171-183.
- A. Ronzon, *Sant'Antonio Abate (251-356)*, Roma, 1906.
- M. Roques, *Les peintures murales du sud-est de la France du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- E. Rosetti-Brezzi, *La pittura in Valle di Susa tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento*, in *Valle di Susa. Arte e storia dal XI al XVIII secolo*, a cura di G. Romano, Torino, 1977, p. 196.
- G. Rossi, *Storia della città di Ventimiglia*, Bologna, 1973 (ristampa anastatica dell'edizione Oneglia, 1886).
- A. Rousselle, *Sesso e società alle origini dell'età cristiana*, Bari, 1984.
- A. Rovetta, *Santa Maria delle Grazie a Gravedona e la cultura osservante nell'Alto Lario*, in "Arte Lombarda", n.s., LXXVI-LXXVII (1986), pp. 89-100.
- A. Rovetta, *Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario*, in M. Rossi, A. Rovetta, *La pittura in Alto Lario tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, 1988, pp. 19-25.
- J. Rovinski, *Les Antonins dans le comte de Nice*, in "Recherches régionales. Côte d'Azur et contrées limitrophes", 24 (1983), pp. 187-201.
- I. Ruffino, *Le origini della precettoria antoniana di Ranverso (Torino)*, in "Bollettino Storico Bibliografico subalpino", L (1952), pp. 25-51.
- I. Ruffino, *Studi sulle precettorie antoniane piemonesi. S. Antonio di Ranverso nel secolo XIII*, in "Bollettino Storico Bibliografico subalpino", LIV (1956), pp. 5-40.
- I. Ruffino, *Le prime fondazioni ospedaliere antoniane in alta Italia*, in *Monasteri in alta Italia dopo le invasioni saracene e magiare. XXXII Congresso storico subalpino*, Torino, 1966, pp. 543-570.

- I. Ruffino, *Canonici antoniani e monaci in alcuni documenti dell'Archivio di Ranverso (secc. XIII–XIV)*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, XXXIV Congresso storico subalpino, Torino, 1988, pp. 533-544.
- D. Russo, *Le corps des saintes ermites en Italie centrale aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles: étude d'iconographie*, in “Medievals: langue, textes, histoire” VIII (1985), *Le souci du corps*, pp. 57-63.
- D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité. XIII-XVI siècles*, Paris-Roma, 1987.
- M. Salmi, *Introduzione critica*, in *Breviario Grimani*, Milano, 1971, pp. 13-44.
- R. Salsano, *Il volgarizzamento cavalchiano della “vita beati Antonii abbatis”*, Firenze, 1972.
- R. Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, Firenze, 1936.
- E. Sandberg Vavalà, *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi*, in “Rivista d'Arte”, 1930, pp. 2-10.
- J.M. Sansterre, *L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)* in *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, édité par J.M. Sansterre et J.C. Schmitt, [Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, LXIX (1999)], Bruxelles-Roma 1999, pp. 113-129.
- Il santo dalla barba bianca. S. Antonio Abate nell'iconografia popolare*, a cura di G. Fabbri e C. Contini, Correggio, 2001.
- P. Saintyves, *Les cheminements d'un thème miraculeux: le pendu miraculeusement suspendu*, in *Idem, En marge de la légende dorée: songes miracles et survivances. Essai sur la formation de quelques thèmes hagiographiques*, Paris, 1930, pp. 193-217.
- San Nicola: splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. Bacci, Milano, 2006.
- S. Sanpere i Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906.
- P. Scapecchi, *La pala dell'arte della Lana*, Siena, 1979.
- P. Scapecchi, *Quattrocentisti senesi nelle Marche. Il polittico di sant'Antonio abate del maestro dell'Osservanza*, in “Arte Cristiana” n. s. , LXXI, 698 (1983), pp. 287-290.
- M. Schapiro, *The religious meaning of the Ruthwell Cross*, in “The art bulletin”, XXVI, 3 (1944), pp. 231-245.
- J. Schneider, *Vincent de Beauvais à l'épreuve des siècles*, in *Lector et compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII<sup>e</sup> siècle*, Grâne, 1997, pp. 21-46.
- G. Schmidt, *Bibbia dei poveri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma, 1992, pp. 487-491.
- J.C. Schmitt, *Il santo levriero: Guinefort guaritore di bambini*, Torino, 1982.

- J.C. Schmitt, *Les reliques et les images*, in *Les reliques : objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral*, 4-6 sept. 1997, a cura di E. Bozoky, A.M. Helvetius, Turnhout, pp. 145-159.
- J.C. Schmitt, *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, 2002.
- J.C. Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, 1988
- A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühzeit*, IV, *Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg*, Leipzig, 1921.
- J. Secret, *Saint-Front*, Yonnr, 1970.
- P. Seiler, *Duccio's Maestà: the function of the Scenes from the life of Christ on the Reverse of the altarpiece: a new Hypothesis*, in *Italian panel Painting of the Duecento and Trecento*, edited by V.M. Schmidt, (*Studies in the history of art*, 61, Center for advanced study in the Visual Arts, Symposium Papers, XXXVIII), Washington, 2002, pp. 250-277.
- L. Senatore, *La produzione pittorica di Pietro da Saluzzo in Valle Grana*, in *Valle Grana. Una comunità tra arte e storia*, Peveragno, 2004, pp. 77-101.
- P.A. Sigal, *L'homme et le miracle, dans la France médiévale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup>)*, Paris, 1985.
- Simone Martini e i 'chompagni'*, a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze, 1985.
- R. von Sinner, *Das Antoniterhaus in Bern*, in *Berner Taschenbuch*, XXIV-XXV (1875-1876), pp. 261-322.
- S. G. Spurny, *Matteo da Gualdo*, Perugia, 1999.
- B. Steidle, *Der "schwarze kleine knabe" in der alten Mönchserzählung*, in "Benediktinische monatschrift", XXXIV, 3-4 (1958), pp. 339-350.
- J.K. Steppe, *L'iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)*, in *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*, Gand, 1985.
- Storia della Chiesa*, diretta da H. Jedin, [ed. or. Breisgau, 1968], Milano, 1977-1987, V/2, *Tra medioevo e Rinascimento. Avignone, conciliarismo, tentativi di riforma*, a cura di H.G. Beck, K.A. Fink, J. Glazik, E. Iserloh, pp. 225-249.
- P. Strieder, *L'umanesimo artistico e le scuole cittadine*, in *La pittura in Europa. La pittura tedesca*, I, Milano, 1996, pp. 153-251.
- Suppellettile ecclesiastica* (Dizionari terminologici, 4), a cura di S. Vasco Rocca, Firenze, 1998.
- J. Sureda i Pons, *Un cert Jaume Huguet, el capevespre d'un somni*, Barcellona, 1994.
- J. Sureda i Pons, *Algo sobre lo internacional en la pintura gotica catalana y la iinternacionalidad de esta, ansi como sobre lo impedimento para discernirlo justamente*, in *Cathalonia. Arte Gótico en lo siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, pp. 21-29.

- C.L. ten Cate, *Wan god mast gift. Bilder au der Geschichte des Schweinezucht im Walde*, Wageningen, 1972.
- Testo e immagine nell'Alto Medioevo. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XLI, Spoleto, 1994.
- M. Testolin, *La precettoria veneziana dell'ordine ospedaliero di s. Antonio di Vienne*, tesi di dottorato di ricerca in Storia della Chiesa medioevale e dei movimenti ereticali, VII, Università degli Studi di Padova, sotto la direzione dei prof. F. Dal Pino e G. De Sandre Gasparini, aa. 1993/1994.
- L.T. Thevenon, *L'art du Moyen-Age dans les Alpes méridionales*, Nice, 1983.
- Y. Thomas, *Corpus aut ossa aut cineres. La chose religieuse et le commerce*, in "Micrologus. Natura, scienze e società medievali", VII, *Il cadavere* (1999), pp. 73-112.
- F. Todini, *La pittura umbra dal duecento al primo cinquecento*, Milano, 1989.
- P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il medioevo*, Torino, 1927.
- P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana: la collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930.
- S. Tomecovic, *Contribution à l'étude du programme du nartex des églises monastiques (XI<sup>e</sup>-première moitié du XIII<sup>e</sup> s.)*, in "Byzantion", LVIII, 1(1988), pp. 140-154.
- B. Toscano, *Spoleto in pietre. Guida artistica della città*, Spoleto, 1963.
- P. Toschi, *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze, 1935, pp. 59-63.
- L.M. Tosi, *Gli affreschi della cappella Castellani in Santa Croce*, in "Bollettino d'arte del ministero della educazione nazionale" IX, serie II, 1930, pp. 538-554.
- Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di F. Flores d'Arcais e G. Gentili, Milano, 2002, pp. 216-217.
- R. Trexler, *Synodal law in Florence and Fiesole, 1307-1518*, Città del Vaticano, 1971.
- R. Trexler, *Church and Community, 1200-1600. Studies in the history of Florence and New Spain*, Roma, 1987.
- H. Tribout de Morembert, *Le Prieuré Antonin de Rome*, in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, XIX (1965), pp. 178-192.
- G. Troescher, *Burgundische Malerei: Maler und Malerwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihre Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin, 1966.
- P. Torriti, *La pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova, 1977.
- K. Tubbs Corey, *The Greek version of Jerome's Vita sancti Pauli*, in *Studies in the text tradition of St. Jerome's Vitae Patrum*, a cura di W. Abbot Oldfather, Urbana, 1943, pp. 143-250.



- L'Umbria: manuali per il territorio*, I, *La Valnerina, il Nursino, il Casciano*, Roma, 1977.
- A. Vaccari, *La leggenda di s. Frontonio*, in "Analecta Bollandiana", LXVII (1949), pp. 318-323.
- S. Valeri, *La memoria riprodotta*, Roma, 1997.
- F. Valla, *Sant'Antonio abate va all'inferno*, in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", I (1893), pp. 499-505.
- A. Van Gennep, *Le culte populaire de St. Antoine, ermite, en Savoie*, in Id., *Culte populaire des saints en Savoie*, Parigi, 1973, pp. 33-59.
- E. von Kraemer, *Les maladies désignées par le nom d'un saint*, Helsingfors, 1949, p. 18.
- R. Van Marle, *La scuola pittorica orvietana del '300*, in "Bollettino d'Arte", ser. 2a, III (1923), pp. 305-335.
- R. Van Marle, *The development of the Italian school of painting. Iconographical index to volumes I-V*, VI, The Hague, 1923-1928.
- A. Vauchez, *Santi, profeti e visionari. Il soprannaturale nel Medioevo*, Bologna, 2002.
- A. Vitale Brovarone, *Introduzione*, in Iacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino, 1995, pp. 5-34.
- Vitale da Bologna per la Pinacoteca nazionale di Bologna*, a cura di R. d'Amico e M. Medica, Bologna, 1986.
- P. Vitali, *Iconografia antonita. Percorsi pittorici nella chiesa di sant'Antonio abate in Pescia* (Quaderni pistoiesi di storia dell'arte, 9) presentazione di A. Spiccianni, Pistoia, 1992.
- W. Vöge, *Niclas Hagener, der Meister der Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke*, Freiburg im Breisgau, 1930.
- W.F. Volbach, *Il Trecento. Firenze e Siena (Catalogo della Pinacoteca Vaticana, II)*, versione italiana e revisione iconografica a cura di F. Pomarici, Città del Vaticano, 1987.
- A. Volpe, *Mezzaratta. Vitale e altri pittori per una confraternita Bolognese*, Bologna, 2005.
- C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, a cura di M. Lucco, Milano, 1989.
- A. von Euw, J. M. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, III, Cologne 1982.
- A.C. Wand, *La chiesa di sant'Antonio Abbate sull'Esquilino secondo un documento inedito del Seicento*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", X (1933), pp. 71-104.
- S. Weppelmann, *Spinello Aretino un die toskanische malerei des 14. Jahrhunderts*, Firenze, 2003.
- J. Wettstein, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève, 1960.
- L. Whebé, *Maronita, monachesimo*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, V, Roma, 1978, coll. 1007-1011.
- C.A. Williams, *Oriental affinities of the legend of the hairy anchorite*, Urbana, 1926.

- A. Wilmart, *Une version latine inédite de la Vie de S. Antoine*, in “Revue Bénédictine”, XXXI (1914), pp. 163-173.
- C. Wilson, *Fra Angelico: new light on a lost work*, in “The Burlington Magazine”, CXXXVII, 112 (1995), pp. 737-740.
- C.C. Wilson, *Italian Paintings (XIV-XVI centuries) in the Museum of Fine Arts, Houston*, London, 1996.
- J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Friburgo, 1916.
- G. Wolf, *Le immagini nel Quattrocento tra miracolo e magia. Per un’ “iconologia” rifondata*, in *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thunø e G. Wolf, Roma, 2004, pp. 305-320.
- P. Zampetti, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il cinquecento*, I, Bergamo, 1980, pp. 87-167.
- P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dalle origini al primo Rinascimento*, I, Firenze, 1988.
- M. Zecchinelli, *Le tre pievi. Gravedona-Dongo-Sorico*, Menaggio, 1995.
- F. Zeri, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, in “Bollettino d’arte”, XLVI (1961), pp. 41-64.
- V. Zimmermann, *Rezeption und Rolle der Hielkunde in landessprachigen handschriftlichen Kompedien des Spätmittelalters*, Stuttgart, 1986.
- E. Zocca, *Assisi, (Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia)*, Roma, 1936.